El patrimonio cultural. Conceptos básicos

M.ª Pilar García Cuetos



TABLA DE CONTENIDOS

EL PATRIMONIO CULTURAL. CONCEPTOS BÁSICOS

M.ª Pilar García Cuetos

Prensas Universitarias de Zaragoza

GARCÍA CUETOS, M.ª Pilar
El patrimonio cultural : conceptos básicos / M.ª Pilar García Cuetos. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011
175 p. : il. ; 23 cm. — (Textos docentes ; 207)
ISBN 978-84-15274-56-8
Patrimonio cultural–Tratados, manuales, etc.
351.853(075.8)

1.ª edición, 2012
Colección: Textos Docentes, n.º 207

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

une Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D.L.: Z-210-12

Este libro está dedicado a Gonzalo Borrás Gualis, con mi gratitud por su magisterio y por su pionera defensa del papel de los historiadores del arte en la investigación y tutela del patrimonio cultural.

Presentación

Desde la puesta en marcha de la *Licenciatura en Historia del Arte* a comienzos de la década de los noventa del siglo pasado (en concreto por el *BOE* de 20/11/1990), entre los contenidos troncales y obligatorios de la misma se incluyó una materia que genéricamente fue denominada *Técnicas Artísticas y Conservación de Bienes Culturales,* y a la que con posterioridad cada universidad iría dando forma precisa en asignaturas concretas. En el caso de la Universidad de Zaragoza, el Departamento de Historia del Arte decidió dividirla en dos: por un lado, la dedicada a los procesos de creación *(Técnicas Artísticas),* que se impartiría el primer curso de la licenciatura como base a un conocimiento general de la historia del arte, y, por otro lado, en tercer curso, una asignatura centrada en los problemas de conservación y restauración de los bienes culturales, con especial atención a las obras de arte, en la que, partiendo del estudio del concepto de patrimonio cultural, se consideró fundamental analizar no solo su evolución, sino también la legislación, los organismos nacionales e internacionales que intervienen en la tutela, la literatura generada sobre el tema y la metodología y criterios de restauración científicos a desarrollar en la actualidad.

Estos contenidos y las asignaturas en las que se abordaban han permanecido siempre presentes en las diversas reformas educativas experimentadas por la antigua Licenciatura, actual *Grado en Historia del Arte,* puesto que, si existe un instrumento clave a la hora de analizar, interpretar, conservar, restaurar y poner en valor el patrimonio cultural, ese es sin duda alguna la historia en general y la historia del arte con mayor razón. Concebida como una disciplina científica moderna y actualizada, en la que la obra de arte no es solo un objeto bello, ni un documento histórico, sino el testimonio de una sociedad y una cultura determinadas, nuestra disciplina puede ser la clave para poner en marcha y guiar adecuadamente proyectos de gestión del patrimonio cultural. Por dicha razón es fundamental la formación de nuestros estudiantes en este ámbito. Una formación rigurosa, de excelencia, en la que se impartan no solo los contenidos más actualizados, sino que incentive el desarrollo de las cualidades que hacen de un historiador un profesional apto para trabajar en el ámbito del patrimonio cultural. En este sentido, es necesario e imprescindible contar con publicaciones de alto rigor científico y cultural que sirvan de guía para el estudio y la formación de nuestros alumnos, y de todos aquellos profesionales interesados en este campo, y el libro que en estos momentos tiene el lector en sus manos es una de ellas, por muchos motivos, como veremos a continuación.

En primer lugar, porque se ajusta de manera adecuada y precisa a los contenidos de la asignatura *Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico,* impartida

en el segundo curso del *Grado de Historia del Arte,* implantado en la Universidad de Zaragoza a partir del curso 2010/2011, por lo que puede considerarse como uno de los manuales fundamentales de la misma, razón que ha llevado a su publicación en la colección Textos Docentes de Prensas Universitarias de Zaragoza. En segundo lugar, porque su autora, la historiadora del arte María Pilar García Cuetos, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, presenta un ejemplar perfil profesional e investigador en el campo de los estudios patrimoniales en nuestro país, ya que ha estado dedicada a ellos intensamente las últimas dos décadas. Integrada en equipos interdisciplinares, ha elaborado informes histórico-artísticos fundamentales para definir los criterios de restauración de monumentos asturianos, un aspecto esencial para conocer la praxis real del oficio del historiador del arte. Como investigadora especialista en la arquitectura medieval asturiana, ha incluido el estudio de la historia de la restauración monumental en España como un episodio más en la historia crítica de los monumentos, sin el cual es imposible conocer de manera veraz un edificio histórico, algo sobre lo cual ya nos había aleccionado oportunamente el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, impulsor de los estudios sobre patrimonio cultural en la Universidad de Zaragoza, a quienes tuvimos la fortuna de ser sus alumnos en el Departamento de Historia del Arte de esta universidad.

Este trabajo ha conducido a la profesora García Cuetos a publicar pioneras monografías como *El prerrománico asturiano, historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)* (1999), y *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939)* (en colaboración con Julián Esteban Chapapría, 2008), que han abierto nuevas vías de investigación en la historiografía española. Pero su notable curiosidad (y afán viajero) le han llevado a ampliar su campo de estudio a otros países en los que el concepto de patrimonio cultural y los criterios de restauración en boga en Occidente están sujetos a interpretaciones y variantes muy alejadas de nuestras ideas, que nos conducen a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestra relación con nuestro pasado, así como la conflictiva aproximación del (supuesto) primer mundo con otras culturas. En esta línea hay que destacar la fascinante obra *Humilde condición: el patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad* (2009), que nos enfrenta a la relatividad de conceptos como la autenticidad, cimiento sobre el cual se han construido criterios y argumentos en torno a la restauración. En los últimos años, la profesora García Cuetos ha dirigido un proyecto de investigación nacional, financiado por el (ahora extinto) Ministerio de Ciencia, Innovación y Tecnología, en el que participaban investigadores de ocho universidades españolas, centrado en el análisis de las restauraciones realizadas en monumentos españoles durante el primer franquismo. Este proyecto centrado en el primer franquismo (1938 y 1958) fue desarrollado inicialmente entre 2008 y 2010; en la

actualidad se prolonga durante tres años más, en una segunda fase, para completar el estudio de la restauración monumental bajo el franquismo entre 1959 y 1975.

Por último, y no menos importante, M.ª Pilar García Cuetos ha llevado a cabo una larga tarea docente como responsable de diversas asignaturas relacionadas con el patrimonio artístico tanto en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo como en otras universidades españolas y extranjeras a las que ha sido invitada como docente de cursos y seminarios de licenciatura, doctorado y másteres. Todo ello la avala como una experta conocedora de los diferentes ámbitos que integran el mundo del patrimonio cultural y justifica el interés que despierta esta obra que, más allá de un manual, es una madura obra de reflexión, producto de la experiencia investigadora y profesional de su autora, que interesará no solo a nuestros alumnos, sino a estudiantes de otras disciplinas conectadas con el patrimonio, a licenciados y profesionales que quieran completar su formación en este mismo campo y al público en general interesado en la conservación de ese legado exquisito, irrenunciable y con cuya supervivencia y transmisión a futuras generaciones estamos comprometidos moralmente como ciudadanos.

Ascensión Hernández Martínez
Profesora titular del Dpto. de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

1. Definición de patrimonio cultural. Introducción. Concepto de cultura y concepto de patrimonio. El patrimonio como construcción social. Evolución histórica del concepto de patrimonio

1.1. Introducción Concepto de cultura y concepto de patrimonio

> El patrimonio como construcción social.cEl patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.(Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el patrimonio cultural, celebrada en Méjico en el año 1982)

1.1.2. La definición de cultura y la idea de barbarie

El término cultura proviene del término latino *cultus* y aunque inicialmente hacía referencia a la actividad agrícola, ahora la entendemos como el *cultivo* del *espíritu* humano, de las facultades intelectuales del hombre, y su definición ha cambiado a lo largo de la historia.

En sentido literal, cultura significa: *cultivo*, implica «el resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre», según el *Diccionario de la Lengua Española*. Así que, en esa visión, que es la que muchos mantienen, cultura coincide con la educación intelectual y moral y una persona culta sería la que posee en grado elevado esa educación. A lo largo de la Historia, el concepto de cultura ha oscilado entre dos formas muy opuestas de entenderlo: por un lado, cultura entendida como la formación de la personalidad, lo que los griegos llamaron p*aideia* y los latinos c*ultus ánima* (cultivar el alma) y por otro la cultura entendida como todo lo que los seres humanos realizamos para dominar

la naturaleza, modificar el ambiente natural y adaptarlo a nuestras necesidades, fines, intereses y valores.

Con la llegada de la Ilustración, los pensadores europeos desarrollaron la idea de la oposición entre naturaleza y cultura, aceptando que existían pueblos cultos e *incultos*. Obviamente, se entendía que Europa era la cuna de la cultura y de la civilización, considerando algunos pueblos más desarrollados que otros. Por ello, muchos fueron definidos como *atrasados* e inclusive como *bárbaros* o *salvajes*. A esta idea se opuso un pensador excepcional: Michel de Montaigne, que defendió la idea del relativismo moral, proponiendo que cada pueblo tiene unos conceptos culturales que no tienen por qué ser coincidentes.

También el Romanticismo, inspirado en Rousseau, aceptó la necesidad de comprender los procesos históricos de cada cultura y civilización y puso en cuestión la idea del progreso, tal y como lo entendía Occidente, como máximo requisito para el desarrollo de los pueblos, asumiendo lo que había adelantado Montaigne: cada cultura es autónoma y no puede ser juzgada con los parámetros con los cuales se juzgan otras culturas.

Finalmente, se han superado estos axiomas mencionados anteriormente y en los que el hombre basaba su pensamiento,. Ya es imposible mantener la idea del progreso como fuente de toda solución a los problemas del hombre, ni mucho menos la dicotomía entre la civilización y la barbarie o afirmar que todos los avances científicos son buenos por el mero hecho de serlo.

Esta nueva visión ha puesto en tela de juicio muchas de nuestras certezas y ha transformado radicalmente la idea del patrimonio cultural, ya que precisamente la evolución del concepto de cultura está estrechamente relacionada con la del concepto de patrimonio, como veremos algo más adelante.

1.1.3. Cómo vemos hoy la cuestión

Actualmente existen definiciones de cultura planteadas desde diversos puntos de vista, pero para el estudio del patrimonio cultural nos interesan especialmente las que se elaboran desde el punto de vista antropológico, cuando nos referimos a una *forma particular de vida de un pueblo o de un período,* por ejemplo, la cultura castreña de los pueblos prerromanos, y fundamentalmente sociológico, cuando nos referimos a la *suma de conocimientos, creencias, manifestaciones artísticas, etc*., a los que ya hemos aludido. Desde el punto de vista del patrimonio cultural, hacemos siempre referencia a un concepto sociológico de cultura.

Esto quiere decir que la cultura es el conjunto de modelos o patrones, explícitos o implícitos, mediante los cuales una sociedad regula el comportamiento de las





FIGURA 1. A la derecha: concierto de música clásica en Burdeos; a la izquierda: baile flamenco en Granada. Dos expresiones musicales de la diversidad cultural de la Humanidad. Ni la música ni el escenario deben considerarse más o menos cultos. Fotos M.ª Pilar García Cuetos (dcha.) y Pablo Herrero Lombardía (izda.).

personas que la integran. Y eso abarcaría costumbres, prácticas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias. Además, también podemos decir que la cultura es toda la información y las habilidades que poseemos los seres humanos y nos permiten integrarnos en una sociedad o colectivo, y por eso el concepto de cultura es fundamental para las disciplinas que se encargan del estudio de la sociedad.

Según la definición de la Declaración de Méjico de 1982 de la UNESCO, la cultura nos permite a los seres humanos tener una capacidad extraordinaria, porque podemos reflexionar sobre nosotros mismos. De esa manera, podemos discernir valores, buscar nuevas significaciones y crear.

> […] que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden. (UNESCO, 1982: *Declaración de Méjico*).

Pese a las diferentes definiciones y enfoques del concepto de cultura, hay quienes consideran que existen unas características universales de la cultura, que según José Herrero (Herrero, en línea) serían:

1. La cultura está compuesta por categorías porque las categorías y taxonomías (formas de clasificación de la realidad) ayudan a la gente a no confundirse dentro del grupo.
2. Cultura es siempre un código simbólico: los miembros de una cultura comparten los mismos símbolos (entre ellos la lengua) lo que les permite comunicarse eficazmente entre ellos.
3. La cultura es un sistema arbitral: no hay reglas que obliguen a elegir un modelo; cada cultura tiene su propio modelo de comportamiento cultural.
4. Es aprendida: no es genética, no es interiorizada por instinto; una persona es el profesor (enseñador) de otra (en muchos de los casos, la madre, el padre, el tío, etc.).
5. Es compartida: es necesario que todos los miembros tengan los mismos patrones de cultura para poder vivir juntos, por eso se comparte la cultura a través de la infancia, cuando se está introduciendo a los niños en la sociedad, es decir, se les está socializando.
6. Es todo un sistema integrado: donde cada una de las partes de esa cultura está interrelacionada con y afectando a las otras partes de la cultura.
7. Tiene una gran capacidad de adaptabilidad: está siempre cambiando y dispuesta a realizar nuevos cambios.
8. La cultura existe (está) en diferentes niveles de conocimiento: nivel implícito y nivel explícito.
9. No es lo mismo la *idea propia de Cultura* que la *cultura real vivida:* una cosa es lo que *la gente dice* qué es su cultura, y otra muy distinta es *lo que ellos están pensando, en base a su modelo ideal de lo que deberían hacer, sobre lo que están haciendo.*
10. La primera y principal función de la cultura es adaptarse al grupo. Conseguir la continuidad a través de los individuos nuevos, juntarse al grupo.

1.2. El concepto de patrimonio

El concepto de patrimonio es moderno y tal y como lo utilizamos en esta asignatura no tiene que ver demasiado con el sentido original que tenía: *conjunto de bienes heredados de los antepasados*. Se entendía, entonces, que el patrimonio era aquello propiedad de un individuo o familia. Pero desde nuestro punto de vista,

aludimos a bienes y costumbres que transmitimos porque reconocemos en ellos un valor y les atribuimos una propiedad colectiva. A lo largo del tiempo, y especialmente del siglo XX, el concepto de patrimonio como herencia colectiva ha ido evolucionando y puede decirse que más que un conjunto de bienes es una construcción social (Prats, 1997). Porque es la sociedad, es decir, somos nosotros los que damos sentido y contenido al patrimonio, reconociendo determinados edificios, lugares, objetos, costumbres y personas como señas de identidad colectiva. Pero para llegar hasta aquí se ha recorrido un largo camino, que intentaremos resumir.

Como decíamos, el término patrimonio procede de una palabra de origen latino ligada a la idea de propiedad. En el *Diccionario de la Lengua Española* se define patrimonio de la siguiente manera: «Del latín *patrimonium,* hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes» y también el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* lo define como: «bienes propios adquiridos por cualquier título».

Pero cuando hablamos de patrimonio cultural, nos referimos a bienes de los que no tenemos por qué ser los propietarios directos, sino que hablamos de una propiedad colectiva, de la sociedad y que disfrutamos, en el caso de los españoles, por un derecho reconocido en nuestra Constitución.

Además, debemos recordar que otras culturas, aparte de la occidental, tienen otro concepto de lo que es esa herencia común, y que esa diversidad cultural debe ser respetada.

El patrimonio cultural, por lo tanto, es la herencia de una cultura. Según la UNESCO se puede definir como:

> El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el patrimonio cultural, celebrada en Méjico en el año 1982).

El patrimonio, en su sentido más amplio, es considerado hoy día como un conjunto de bienes materiales e inmateriales, heredados de nuestros antepasados, que han de ser transmitidos a nuestros descendientes acrecentados. Consideramos patrimonio cultural el conjunto de objetos materiales e inmateriales, pasados y presentes, que definen a un pueblo: lenguaje, literatura, música, tradiciones, artesanía, bellas artes, danza, gastronomía, indumentaria, manifestaciones religiosas y, por supuesto, la historia y sus restos materiales, es decir, el patrimonio histórico. Enten-

demos por patrimonio natural todos los elementos de la naturaleza: montañas, ríos, flora, fauna, así como el resultado del trabajo del hombre en el ambiente natural, e decir, el paisaje humanizado: caminos, ciudades y pueblos, cultivos, caseríos agrícolas, etc. El territorio es el punto de encuentro del hombre con su patrimonio. Sin una valoración cultural del territorio que ponga de manifiesto la singularidad de sus recursos y estimule la confianza de la comunidad en sí misma y en su capacidad creativa, es difícil que un lugar despegue en su desarrollo económico. Por tanto, el patrimonio es el resultado de la dialéctica entre el hombre y el medio, entre la comunidad y el territorio. El patrimonio no está solo constituido por aquellos objetos del pasado que cuentan con un reconocimiento oficial, sino por todo aquello que nos remite a nuestra identidad. El concepto integral de patrimonio tiene como dimensión la globalidad del territorio y sus habitantes; como objetivo último, la calidad de vida consecuencia de un desarrollo económico y social sostenible; su metodología es la gestión integral de los recursos patrimoniales a partir de estrategias territoriales.

1.3. Evolución histórica del concepto de Patrimonio. De la Antigüedad a la Ilustración. El siglo XIX y el Romanticismo y el culto al Monumento. El siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial

¿Cómo hemos llegado a esa definición? A lo largo del tiempo, ha habido una evolución que nos ha permitido elaborar el actual concepto de patrimonio cultural. La realidad es que la formulación de los conceptos de monumento, patrimonio histórico o bien cultural no cristalizará hasta la Edad Contemporánea.

Francisca Hernández (Hernández, 2002), con una visión demasiado ligada a la museología, afirma que el concepto de patrimonio está vinculado al de coleccionismo y a la conservación de bienes culturales. De esa manera, nos habla de los templos griegos como depositarios de objetos donados por devotos o ciudades y que sacerdotes se encargaban de inventariar, custodiar y conservar. Y si bien es cierto que esos bienes se consideraban públicos, en realidad de lo que habla, o debería hablar Hernández, es más del origen de la idea de museo y colección, que de patrimonio tal y como podemos entenderlo hoy, y lo mismo podemos decir de su repaso por el medievo, donde habla de las cámaras de tesoros, relicarios, etc., todos ellos más propiamente antecedentes de los museos. La verdad es que las obras de

arte han sido siempre atesoradas, conservadas y valoradas y, por lo que sabemos, la colección y selección de objetos se remonta, al menos, al siglo III a. C., pero también hay que tener en cuenta que la conservación no ha tenido siempre los mismos motivos ni se han seguido los mismos criterios en la atribución de un valor histórico, artístico y cultural y, por lo tanto, aunque en algunos manuales aparezca así, una *historia del patrimonio* no equivale a una *historia del coleccionismo,* aunque esa historia sí es útil para analizar las funciones y significados de la obra de arte.

Otros autores proponen más acertadamente que, sin idea de historia, las culturas antiguas no pudieron tener, por tanto, un concepto de patrimonio, tal y como hoy lo entendemos. De esa forma, los hombres creaban objetos y edificios con la voluntad de trasmitir ideas o sentimientos y esperaban que los hombres del futuro reconociesen en ellos esas mismas ideas o sentimientos, porque no eran conscientes de la distancia temporal y cultural que les separaría de ellos. Y esa misma falta de idea de historia, de concepto de que se trataba de testimonios de un pasado que no podía revivirse, hizo que muchos siglos después, la humanidad siguiera interviniendo sobre esos bienes como si se acabaran de crear, sin respeto alguno por su valor histórico, como hacen todavía algunos profesionales cuando intervienen en el patrimonio.

Solo de forma puntual, las culturas antiguas impidieron la destrucción de objetos artísticos o monumentales, pero se trataba de hacer permanecer un mensaje, no de conservar la materia. Ejemplos de ello son los repintes en las pinturas paleolíticas, el uso de hacerse con la posesión de bienes y obras de arte como símbolo de poder o prestigio por parte de los coleccionistas romanos, etc.

Según Juan Monterroso (Monterroso, 2001), la relación entre el patrimonio y la historia supone un ejercicio reflexivo mediante el cual se puede llegar a entender que la conservación del patrimonio, sea cual sea el calificativo que le añadamos (cultural, histórico, artístico, etnográfico, etc.), es fundamentalmente un acto cultural, realizado consciente y voluntariamente por el hombre para preservar un legado que ha sobrevivido al paso del tiempo. En este mismo sentido, Ballart (Ballart, 1997) también señala que la existencia del concepto de patrimonio prueba la conciencia de vínculos con el pasado en el seno de una sociedad, que se siente reconfortada al identificarse con una determinada tradición.

Françoise Choay (Choay, 2007) expone muy acertadamente que para que los edificios adquieran la categoría de monumentos, su carácter *histórico,* es necesario que la distancia del tiempo nos permita comprenderlos como testigos del pasado; hace falta el concepto de Historia, de pasado que no ha de volver y el de Memoria. Al verlo así, el monumento es precisamente etimológicamente eso: testimonio del pasado, de la historia, de los hechos importantes para una nación o colectividad.

Un pionero en este campo fue Petrarca, quien decidió recorrer las ruinas de la antigua Roma acompañado de los textos de Virgilio, Tito Livio y Cicerón, pero que era consciente de la distancia temporal que lo separaba de ellos. Petrarca trató la Antigüedad, sus restos, como un objeto histórico; para él y su círculo, los monumentos, las ruinas tenían ya el valor de testimonios, de documentos del pasado, ayudando a entender su historicidad.

Y al descubrir esos monumentos, se despertó el interés por la historia de Roma y también por coleccionar antigüedades clásicas. Poco a poco, se deja de ver exclusivamente a los monumentos de la Antigüedad como dignos de ser conservados y la idea de protección se amplía a otro tipo de objetos y testimonios. Los humanistas tomaron conciencia de la distancia temporal, histórica, que los separaba de la Antigüedad y, por lo tanto, del valor de sus testimonios.

Según Choay (Choay, 2007), esa toma de conciencia tuvo lugar exactamente en 1420, cuando el papa Martín V se instaló en Roma. Imbuido del ambiente cultural del Renacimiento, él y sus seguidores pretendieron recuperar la grandeza de la ciudad, tomando como referencia el modelo de la Roma imperial, que ya quedaba claro que había desaparecido, pero que seguían recordando sus monumentos y ruinas. Se dictaron en ese momento normas para la conservación de esos monumentos, que son vistos como testimonios de un pasado que se consideraba necesario conservar. Para ello, Martín V recuperó un antiguo cargo romano: *magister viarium,* y él y sus sucesores promovieron la restauración y la conservación de los viejos edificios y emitieron leyes para protegerlos y así, por ejemplo, Eugenio IV prohibió seguir extrayendo piedras del Coliseo. Pero un documento en el que ya se tiene una idea clara de patrimonio, fue la bula *Cum almam nostram urbem*, que emitió en 1262 el papa Pío II Piccolomini, y en la que se decía que los monumentos eran vestigios de la Antigüedad y testimonios irreemplazables del pasado y que debían conservarse por dos razones: para que las generaciones venideras pudiesen disfrutar de la grandeza y dignidad de la ciudad (idea de herencia común) y para que los monumentos transmitiesen a la ciudadanía los valores morales de quienes los construyeron y recordasen la fragilidad de las empresas humanas (criterios morales).

Con todo, la actividad de los papas fue contradictoria, puesto que también contribuyeron a la destrucción de monumentos o ruinas, en beneficio de la construcción de otros nuevos y, de otra parte, los humanistas no acabaron de entender completamente qué significaba la distancia histórica, porque finalizaron por considerarse a sí mismos herederos de la romanidad y legitimados para intervenir en sus monumentos como los mismos romanos.

1.3.1. El siglo XVIII

En general, y teniendo en cuenta esos antecedentes, la mayoría de los autores tienden a establecer una conclusión común: el sentido moderno de patrimonio nace con la Ilustración, junto con el concepto de cultura y la creación de una conciencia de la existencia de un pasado y de la historia como un proceso diacrónico. El pasado de cada pueblo es visto por ilustrados y románticos como un elemento que sirve para identificarlo y sus testimonios materiales serían el testimonio de ese pasado. En la segunda mitad del siglo XVIII, surge la concepción arqueológica de esos testimonios, bajo la expresión de *monumento antiguo*.

También con el siglo XVIII, nacen n las ciencias históricas, nace la arqueología y lo que después se llamará historia del arte y se inician el estudio y clasificación sistemática de las obras de arte. Por ejemplo, Carlos III promueve las excavaciones en Pompeya y Herculano y Winckelmann contribuye a definir los estilos artísticos utilizados en el pasado.

Al mismo tiempo, comienza a valorarse la naturaleza y se desarrolla el interés por el paisaje, que culminará con el Romanticismo.

Por el contrario, con la Revolución Francesa y la industrialización se produce una degradación y una destrucción de los monumentos y de las tramas urbanas históricas. Aparecen los movimientos conservacionistas y los *antidemoledores* y con la Revolución Francesa nace una nueva idea de Estado y ese Estado considera que el patrimonio es un bien común, no de la monarquía, el clero o la nobleza y que, como tal, debe ser conservado y legado a las generaciones futuras.

Sire y Choay (Sire, 1996; Choay, 2007) explican que, a partir de 1789 se creó una verdadera política de conservación del patrimonio monumental francés, apareciendo claramente el concepto de *monumentos históricos*. De esa forma, a pesar de las grandes destrucciones del *vandalismo* que acompañó a la revolución, aparecieron asimismo, y como decía, defensores del patrimonio. Muchos de los diputados de la Convención se mostraron partidarios de poner fin a las destrucciones, como es el caso de Jean Bapthiste Mathieu, quien definió un concepto moderno de patrimonio al decir ante la Cámara francesa en 1793 que se trataba de *todo lo que da una especie de existencia al pasado*. Pero, quizás, el hombre más destacado en este campo fue el abate Grégorie, miembro de la Convención y activo en la defensa del patrimonio desde 1793 y que también definió el concepto de *vandalismo* en 1794 al afirmar: «los bárbaros y los esclavos detestan las ciencias y destruyen los monumentos artísticos; los hombres libres los aman y conservan». Desde ese momento, civilización, democracia y *virtudes republicanas* se identificaron con la conservación de la herencia del pasado y se sentaron las bases de las limitaciones de la propiedad privada sobre esos bienes, partiendo de la idea del Bien Público.

El principio de la igualdad de los ciudadanos supone que todos tienen el mismo derecho a disfrutar de ese patrimonio común y aparecen, por ejemplo, los museos nacionales, como El Louvre, resultado de la confiscación de las colecciones reales. La Revolución Francesa, en resumen, supuso un punto de inflexión en lo que hoy entendemos como patrimonio.

Pero Grégorie y sus contemporáneos tuvieron que hacer frente a las contradicciones de la revolución, como la orden de borrar las inscripciones que hicieran referencia a la realeza, o las contrarias a los principios revolucionarios. Otro hombre que se enfrentó a la necesidad de conciliar los ideales revolucionarios y la conservación de los monumentos, del patrimonio, fue Alexander Lenoir, quien fue consciente de que debe conservarse, independientemente de su origen y criticó el saqueo de los sepulcros de los reyes de Francia de la abadía de Saint-Denis.

Para terminar, debemos recordar también que el concepto de monumento histórico apareció por vez primera en la obra de Aubin-Louis Millin, quien escribió en 1790 un texto titulado *Antiquités nationales*. En ese texto, se defiende que *monumento* no son solo los edificios, sino también objetos, como estatuas o tumbas, que hicieran referencia a la historia nacional y fueran testimonio del pasado común de Francia. Asimismo, en 1790, Aubin-Louis Millin exigió su conservación por parte del Estado, refiriéndose al *monument historique* en la Asamblea Nacional Constituyente, con ocasión de la demolición de la Bastilla, que había sido vista como un símbolo opresión y no como un testimonio del pasado y la historia de la nación francesa.

1.3.2. El siglo XIX

A partir del siglo XIX, se considera al monumento nacional como el elemento básico que integraría el patrimonio o herencia común, basado en el valor de la antigüedad, por encima incluso del artístico. Esta concepción se pone de manifiesto en la obra de Aloïs Rielg (1858-1905) *El culto moderno a los monumentos*. Rielg parte de una doble observación del monumento: subjetiva, determinada por la percepción que del monumento haga el espectador, y objetiva, determinada por su condición de objeto dotado de historia.

La conciencia de que los monumentos son una herencia común, una propiedad colectiva y de su valor histórico, los convierte, como decía, en elementos que se identifican con el ser mismo de un pueblo. Los nacionalismos europeos del siglo XIX, por tanto, vieron en los monumentos el testimonio de las virtudes y la identidad de los pueblos y por eso los monumentos fueron definidos como *monumentos nacionales*. Pero la plena conciencia de monumento histórico se relaciona fundamentalmente con Francia, cuyo ministro del interior, Guizot, creó en 1830 la figura

del inspector de Monumentos Históricos, cargo que ocuparon Ludovico Vitet y Próspero Mérimee. En 1834 se creó la Sociedad para la Conservación de Monumentos Históricos y en 1837 la *Commisión des monuments historiques,* encargada de su tutela.

En España ese concepto aparece por primera vez en una Real Cédula de 1806, cuando se hace referencia a los *monumentos antiguos,* que tenía ya un concepto muy amplio, puesto que incluía arquitectura, escultura, inscripciones, sepulcros, caminos, calzadas, acueductos, mosaicos, monedas, camafeos, miliarios, instrumentos musicales, objetos sagrados, armas, elementos como balanzas y pesas, relojes y toda serie de utensilios y *finalmente cualesquiera cosas, aun desconocidas, reputadas por antiguas ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de baxa edad.* Este documento se adelanta a nuestras leyes actuales, pero se basa exclusivamente en el concepto de historia y en el valor de antigüedad o histórico.

El siglo XIX es también otro siglo de importantes destrucciones del patrimonio. En el caso español destacan las desastrosas consecuencias en este campo de las desamortizaciones. En Francia, fueron especialmente negativas las renovaciones urbanas que se llevaron a cabo en sus principales ciudades, a imitación de la que llevó a cabo Haussman en París. La industrialización tuvo asimismo efectos muy desastrosos en el patrimonio. Pero también es el momento en el que se desarrollaron las leyes de tutela y se establecieron, como decía, las Comisiones de Monumentos, encargadas de velar por su conservación e identificación. El estado asume la tutela del patrimonio en tanto que bien colectivo y se generalizaron también los grandes Museos Nacionales y se fue ampliando el concepto de arte, y por tanto de patrimonio, apreciándose las artes aplicadas, decorativas o industriales, que contaron con defensores tan destacados como John Ruskin. Y se valora, finalmente, el antes menospreciado arte medieval, debido fundamentalmente al movimiento romántico, definiéndose los estilos Románico y Gótico. De hecho, los edificios de esos estilos, fundamentalmente el Gótico, pasan a integrar el patrimonio colectivo o a convertirse en monumentos nacionales con mayúsculas, como la catedral de Colonia, Notre-Dame de París, la catedral de León, San Juan de la Peña o Santa María de Ripoll.

La ideología romántica fue determinante en el desarrollo de la idea del monumento nacional entendido como depositario de valores y con capacidad evocadora del pasado perdido. Lo libros de viajes ponen de moda el conocimiento de monumentos y culturas y se desarrolla el conocimiento histórico como forma de conocimiento científico. Al mismo tiempo, nació la restauración moderna y sus diversas tendencias y escuelas nacionales.

1.3.3. El siglo xx

Posiblemente el fenómeno más interesante que se produce a lo largo del siglo xx, especialmente tras la Primera Guerra Mundial, es que el patrimonio dejó de ser una cuestión particular de los estados, para convertirse en una cuestión supranacional, al debatirse sus problemas y necesidades en foros internacionales. Organismos como la Sociedad de Naciones y posteriormente su heredera, la UNESCO, el ICOMOS, el ICOM, el Consejo de Europa o la Unión Europea, han convocado a lo largo de la última centuria, conferencias, encuentros o seminarios, en los que se han planteado la diversidad de dificultades con las que se enfrenta actualmente protección y conservación del patrimonio. A pesar de que las normativas y textos surgidos en estos foros transnacionales no tienen un carácter vinculante, han repercutido de forma decisiva en la política individual de cada país, marcando principios teóricos y operativos que han llevado a una nueva conceptualización del patrimonio y de su gestión.

La internacionalización de la tutela del patrimonio está relacionada con la creación de la Sociedad de Naciones, que nació en la Conferencia de París, el 24 de abril de 1919, según los acuerdos establecidos en el tratado de Versalles, que daba fin a la I Guerra Mundial. Su objetivo principal era el garantizar la independencia política y territorial de los estados. Sin embargo, los años treinta vieron su fracaso, al quedar clara su ineficacia y asistirse al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Dentro de la Sociedad de Naciones, se organizó la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, que pretendía potenciar las relaciones culturales entre los distintos países. Para ello contaba con dos filiales: la Oficina Internacional de Museos y el Instituto de Cooperación Intelectual. El trabajo más importante emprendido por la Oficina Internacional de Museos fue la organización de la Conferencia de Atenas de 1931, en la que se elaboró el primer documento internacional para la conservación y restauración del patrimonio, la conocida *Carta de Atenas*. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial se estaba elaborando un nuevo documento, dedicado a la protección de los bienes históricos y artísticos en caso de conflicto bélico, tomando como referencia el *Pacto Roerich,* tratado multilateral firmado en Washington en 1935.

Podemos decir que con el siglo xx el concepto de patrimonio creció exponencialmente y la restauración acabó por convertirse en una ciencia, cuya metodología y criterios se fueron cimentando a través de una serie de documentos internacionales, el más destacado de ellos la Carta de Atenas de 1931, de la que acabamos de hablar. Esta Carta todavía no hace referencia al término patrimonio cultural, pero sí se refiere al patrimonio artístico y arqueológico de la Humanidad como un interés común de todos los Estados:

> Convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a todos los Estados que tutelan la civilización, la Conferencia propone que los Estados se presten recíprocamente una colaboración cada vez más amplia y concreta para favorecer la conservación de los monumentos de arte y de historia.

El mismo espíritu universalista, entendiendo el patrimonio como una herencia universal, de la que todos somos beneficiarios y, al mismo tiempo, responsables, aparece en la Carta de Venecia de 1964, como veremos más adelante, y sienta las bases de la definición de lo que en 1972 se bautizó como Patrimonio Mundial, del que hablaremos también en otro tema.

Además, aunque, como decía, la Carta de Atenas no emplea el término de bienes o patrimonio cultural, sí habla ya de su valor cultural al afirmar:

> La Conferencia, convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad, interesa a todos los Estados defensores de la civilización, desea que los Estados se presten recíprocamente una colaboración cada vez más extensa y concreta para favorecer la conservación de los monumentos artísticos e históricos: considera altamente deseable que las instituciones y los grupos calificados, sin menoscabo del derecho público internacional, puedan manifestar su interés para la salvaguarda de las obras maestras en las cuales la civilización ha encontrado su más alta expresión y que aparecen amenazadas.

Se reconoce, por tanto, el carácter de documentos de una civilización que tiene los monumentos y se valoran especialmente los que se consideran testimonios más destacados, definidos como *obras maestras*.

Características de la Carta de Atenas:

1. Trata sobre la Conservación de Monumentos de Arte y de Historia.
2. Redactada por la Conferencia Internacional de Atenas y promovida por la Oficina internacional de Museos de la Sociedad de las Naciones.
3. Es el primer documento internacional que recoge unos principios y normas generales sobre la restauración y la conservación.
4. Muchos de los temas tratados siguen siendo hoy objeto de debate.
5. Tuvo una enorme repercusión.

Otro documento de cierta importancia es el *Pacto de Roerich, o de Washington,* 1935. Es un tratado sobre la protección de instituciones artísticas y científicas y monumentos históricos, así que todavía no se han definido como bienes o patrimonio cultural. Aunque no añade aportaciones de importancia a los documentos anteriores, sí es interesante que en ese documento se contemplen medidas para la

protección de los bienes muebles e inmuebles en caso de conflicto armado. El mundo sentía ya el peligro de la guerra que se avecinaba.

En resumen, aunque se intuye en muchas de las cosas tratadas en los documentos y la teoría internacional, el término bien o patrimonio cultural aún no se había utilizado oficialmente. En el tema siguiente veremos cómo aparece en la Convención de La Haya de 1954.

Bibliografía

BALLART, J., *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*, Barcelona, 1997.
CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio*, (1ª ed., París, 1992), ed. Española, Barcelona, 2007.
CUCHE, D., *La noción de cultura en las ciencias sociales,* Buenos Aires, 1999.
GOMBRICH, E. H,. *Breve historia de la cultura*, Barcelona, 2004.
HERNÁNDEZ, F., *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, 2002.
HERRERO, J., «¿Qué es cultura?». En línea: http://www.dgmvenezuela.org/cont/data/files/1_cultura.pdf (última revisión: julio de 2011).
MONTERROSO, J., *Protección y conservación del patrimonio. Principios teóricos,* Santiago de Compostela, 2001.
MORALES, A. J., *El patrimonio histórico-artístico. Conservación de bienes culturales,* Madrid, 1996.
PRATS, Ll., *Antropología y patrimonio*, Barcelona, 1997.
SIRE, M.A., *La France du Patrimoine. Les choix de la mémoire*, Paris, 1993.
TUGORES, F y PLANAS, R., *Introducción al patrimonio cultural*, Gijón, 2006.

Documentos

Carta de Atenas de 1931. Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/carta_de atenas.pdf

2. La aparición del concepto contemporáneo de patrimonio cultural. La Convención de La Haya de 1954. Evolución del concepto del patrimonio cultural a través de los documentos internacionales. El desarrollo de los organismos internacionales para la protección del patrimonio cultural

2.1. La aparición del concepto contemporáneo de Patrimonio Cultural y la convención de La Haya de 1954

Como decíamos en el tema anterior, cada momento histórico ha tenido su propio concepto de patrimonio, resultado de los avances y valoraciones culturales que se iban imponiendo en el seno de la sociedad de cada época.

En la segunda mitad del siglo XVIII, surge la concepción arqueológica, bajo la expresión de *monumento antiguo,* que estará vigente hasta mediados de la siguiente centuria. A lo largo de esta, conforme avance el descubrimiento de nuevas civilizaciones y se desarrolle la noción de artisticidad, son los valores históricos y artísticos los que servirán para enjuiciar y evaluar el patrimonio, pasando a denominarse como objetos *artísticos, de antigüedad y bellas artes,* o, ya en el siglo XX, como *arquitectónicos artísticos, tesoros nacionales* o *patrimonio histórico-artístico.* Todas estas nomenclaturas, así como sus conceptos, han quedado recogidas en el de más reciente creación, el de *bienes culturales* que, de forma mucho más genérica, hace referencia a las manifestaciones y testimonios significativos de la civilización. Esta nueva terminología se emplea indistintamente con la de patrimonio histórico o patrimonio cultural, que se han convertido en sinónimo de la anterior.

La Segunda Guerra Mundial, con su estrategia del bombardeo sistemático, provocó tal destrucción que la visión del deterioro de los centros urbanos y las mutilaciones que afectaron a los monumentos históricos arquitectónicos hicieron que las ideas anteriores entraran en crisis. La expresión bienes culturales aparece por primera vez en la *Convención de La Haya de 1954,* dedicada a la protección de los mismos en caso de conflicto armado. Dicho foro interna-

cional, promovido por la UNESCO, surgió con el fin de que no se volvieran a repetir los destrozos y la pérdida del patrimonio que había provocado la Segunda Guerra Mundial. Aunque, en un principio, se pudiera pensar que en esta definición se continúan los planteamientos vigentes de las décadas anteriores, es su referencia a la *cultura de los pueblos* la que marca su novedad. En ella, se recogían las últimas corrientes de pensamiento que estaban modificando las ciencias sociales, especialmente la historia y la historia del arte. Si el conocimiento de los hechos históricos y de los objetos artísticos había sido el fin primordial de estas ciencias en las centurias pasadas, hacia mediados del siglo xx, se planteaba su estudio dentro del contexto histórico que los había creado, ya que lo importante no era el hecho o el objeto en sí mismo, sino el comprender y entender al hombre y a la cultura que los habían creado u originado.

Cuando el 14 de mayo de 1954 se aprobó la *Convención para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado,* conocida también como la *Convención de La Haya,* se firmaba el primer acuerdo internacional centrado exclusivamente en la protección del patrimonio cultural. La Convención cuenta con dos protocolos: el primero trata sobre el riesgo de exportar propiedades culturales fuera de los territorios ocupados y el segundo establece sanciones penales que debían incluirse en las legislaciones nacionales. Según el tratado, la protección de los bienes culturales abarca tanto los bienes muebles como inmuebles, bienes culturales, incluyendo los de tipo arquitectónico, artístico o histórico, monumentos, sitios arqueológicos, obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés artístico, histórico o arqueológico, así como las colecciones científicas de todo tipo.

Hasta el 13 de marzo de 2009, la Convención contaba con 123 Estados Partes, mientras que su protocolo cuenta con 564 Estados Parte. EstadosUnidos inició el debate para ser parte de la Convención el 25 de septiembre de 2008 y lo ratificó el 13 de marzo de 2009.

En esta Convención, los Estados Parte se comprometen, entre otras cuestiones a:

- Disminuir las consecuencias de los conflictos armados sobre el patrimonio cultural y a adoptar medidas preventivas para dicha protección tanto en tiempo de guerra, como en tiempo de paz.
- Salvaguardar y respetar los bienes culturales durante el conflicto armado sin importar si dicho conflicto es internacional o interno.
- Instituir mecanismos para la protección de estos bienes.
- Marcar ciertos edificios y monumentos importantes con un emblema de protección especial.
- Crear unidades especiales dentro de las fuerzas armadas para proteger el patrimonio cultural.

La Convención fue aprobada junto con el Protocolo, en el que se establece:

- Prohibir la exportación de bienes culturales de un territorio ocupado.
- Exigir el retorno de este tipo de bienes al territorio del Estado al que le fueron sustraídos.
- Prohibir la apropiación de bienes culturales en concepto de reparación de guerra.

Un Segundo Protocolo fue elaborado el 26 de marzo de 1999 y establece de forma más concreta sanciones penales en las legislaciones nacionales. El Segundo Protocolo reafirma la *inmunidad* de los bienes culturales en tiempos de guerra o de ocupación y establece la responsabilidad individual de los autores de crímenes contra la cultura. Además, insiste en la necesidad de adoptar las medidas preparatorias en tiempos de paz para proteger tales bienes en tiempos de guerra y limita parcialmente la noción de *necesidad militar imperativa,* que autorizaba derogaciones de la obligación del respeto al patrimonio cultural y que justifica el hecho de los *daños colaterales*. Se estableció también un comité intergubernamental integrado por 12 Estados Parte que vigilará la aplicación de la Convención y sus dos protocolos y podrá otorgar a ciertos bienes culturales «de la mayor importancia para la humanidad», una *protección reforzada.*

Con la Convención de La Haya se incluye el derecho de protección del patrimonio como una parte del derecho humanitario. Por lo tanto, se entiende el derecho a la cultura y a los bienes culturales como un derecho humano y, de esa forma, la destrucción del patrimonio cultural de un pueblo se considera un crimen contra la humanidad, aunque de esto hablaremos más detenidamente algo más adelante.

Una consecuencia de la Convención de La Haya fue la celebración de la *Convención sobre las medidas que se han de adoptar para prohibir e impedir la exportación, importación y transferencia de propiedad ilícita de Bienes Culturales,* que se elaboró en París en 1970.

2.2. Evolución del concepto del patrimonio cultural a través de los documentos internacionales

La definición de la Convención de La Haya aún resultaba imprecisa, por lo que en los últimos cincuenta años se ha ido matizando y ampliando. El primer paso en esta evolución fue dado por Italia, en las conclusiones de la *Comisión Franceschini,* donde aparece por primera vez la idea de los bienes naturales que, posteriormente, serán reconocidos internacionalmente, en la Reunión de París de 1972 en la *Con-*

vención para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. Además, la Comisión Franceschini habla ya del valor documental y de bien cultural de los centros históricos de las ciudades, de forma que la idea del monumento aislado, que ya criticaba la Carta de Atenas, quedaba superada.

La *Carta de Venecia de 1964* sintetiza las conclusiones elaboradas en el II Congreso Internacional de Arquitectos Técnicos de Monumentos Históricos y dio lugar a la fundación de ICOMOS (Consejo Internacional de los Monumentos y los Sitios). Esta Carta sigue vigente y en su preámbulo se incide en la responsabilidad común que supone la salvaguardia del patrimonio cultural:

> Las obras monumentales de los pueblos, portadoras de un mensaje espiritual del pasado, representan en la vida actual el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de los valores humanos, las considera patrimonio común reconociéndose responsable de su salvaguardia frente a las generaciones futuras.

Se entiende, además, que un monumento histórico es algo más que un testimonio con valor documental y que los bienes culturales no tienen únicamente valor artístico e histórico, sino cultural, de manera que se asume la idea del bien cultural y del patrimonio cultural. Esta concepción queda patente en el apartado de definiciones, punto 1:

> La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no solo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural.

Dos reuniones más, promovidas por la UNESCO, completarán el concepto que hoy se tiene de los bienes culturales. Estas son la convención de Belgrado de 1980, en la que se acordó la *Recomendación sobre la salvaguarda y conservación de las Imágenes en Movimiento*, y otra de París de 1989, que aprobó la *Recomendación para la salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. Con estos documentos, se abre el mundo de los bienes culturales a las tecnologías del siglo XX y a los nuevos medios de expresión artística, así como a aquellos testimonios cuya principal característica es su inmaterialidad.

Aunque hay muchos más documentos y recomendaciones, la evolución del concepto de patrimonio cultural y la fijación de la idea que hoy tenemos del mismo estaba ya plasmada.



FIGURA 2. Ciudadela de adobe de Hait-ben-Haddou, Marruecos. Arquitectura de barro reconocida como patrimonio mundial. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

En resumen: el siglo XX es el escenario de una importantísima evolución en el concepto de patrimonio cultural porque:

1. Se valora el patrimonio desde su contenido no desde la apariencia.
2. Los conjuntos urbanos y los centros históricos se convierten en objeto de atención y por lo tanto interesa su protección y salvaguarda.
3. Se concede importancia al *ambiente,* entendido como resultado de los elementos que forman parte del conjunto.
4. En los años setenta se produce una internacionalización de la preocupación patrimonial.
5. La década de los ochenta amplia el concepto de patrimonio, incluyendo los jardines históricos, los Sitios y finalmente, con la Carta de Toledo 1986, se fija la idea de la protección de la trama urbana.

Recientemente, el concepto de patrimonio se ha enriquecido aún más gracias a la aportación de zonas del planeta que mantienen una perspectiva diferente a la occidental, en la conciencia creciente de que es la diversidad cultural del mundo el principal objeto del patrimonio. Actualmente interesan aspectos como la arquitectura popular, el patrimonio industrial, rutas de comunicación e intercambios, etc.

Esta ampliación conceptual conlleva una espacial: el ámbito de percepción del patrimonio sobrepasa el conjunto histórico (se habla ahora de rutas, canales o paisajes culturales), es decir, se impone una dimensión territorial. Esto no significa que todo haya de ser protegido y que, por tanto, no se puedan transformar los usos del territorio, si no que se debe planificar a escala territorial, analizando cuál debe ser la estrategia de revitalización y cuáles son los respectivos niveles de protección (según el papel que desempeñan cada uno de los elementos en el funcionamiento general). Lo importante es que no se puede comprender el verdadero significado de los bienes culturales sino tenemos en cuenta el medio en el que están integrados. Se ha producido una ampliación del concepto de patrimonio, tanto física, ya que desde el monumento aislado se ha pasado al territorio (paisajes y centros urbanos), como, sobre todo, semántica: todo lo que nos rodea puede ser objeto del patrimonio, desde lo individual hasta lo colectivo y de lo concreto a lo intangible.

2.3. El patrimonio cultural hoy

Hoy entendemos que el patrimonio cultural representa lo que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores y supone la obligación de conservarlo a su vez para las generaciones futuras. Esta idea fue reforzada por el peligro de que desaparecieran importantes manifestaciones culturales debido a la enorme destrucción causada durante la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, a medida que un mayor número de naciones lograron su independencia, el patrimonio cultural reflejó la continuidad e identidad de pueblos particulares. Finalmente, un nuevo aspecto tuvo que ser reconocido: el mundo moderno industrial está amenazando este patrimonio cultural de la misma forma que amenaza al medio ambiente.

Como ya sabemos, en un principio fueron considerados patrimonio cultural los monumentos, y poco a poco los conjuntos de construcciones y sitios con valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico y antropológico. En el siglo XX, la noción de patrimonio cultural se ha extendido a categorías del mundo natural: formaciones físicas, biológicas y geológicas extraordinarias, las zonas con valor excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural y los hábitats de especies animales y vegetales amenazadas. Más recientemente, la reflexión sobre el tema se ha centrado en la conceptualización de una dimensión nueva del patrimonio, que conocemos como patrimonio inmaterial y abarca el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, las cuales emanan de una cultura y se basan en la tradición. Otra vertiente moderna del patrimonio cultural es aquella que valora no solo nuestra memoria pasada, sino también

nuestros testimonios presentes, los cuales se almacenan cada vez más en forma digital. Esto incluye páginas de Internet, bases en línea y diarios electrónicos, que son parte integral de nuestro patrimonio cultural. Sin embargo, la rápida obsolescencia de la información digital y la inestabilidad de Internet ponen en riesgo todo el testimonio acumulado en formato HTM. La protección de este patrimonio necesita del consenso internacional para su almacenaje, preservación y diseminación, que está por determinar de forma efectiva.

La UNESCO actúa en torno a tres ejes fundamentales: prevención, gestión e intervención y se tiene conciencia universal de que el valor más importante del patrimonio cultural es la diversidad, que debe unir a los diversos pueblos del mundo a través del diálogo y el entendimiento, en vez de separarlos. De esta filosofía, emanan las categorías de patrimonio cultural definidas por la UNESCO, que pueden verse en la Convención de La Haya, en su revisión de 1999:

1. Sitios patrimonio cultural
2. Ciudades históricas
3. Sitios sagrados naturales (sitios naturales con valor religioso para algunas culturas)
4. Paisajes culturales
5. Patrimonio cultural subacuático (sitios sumergidos de interés cultural para el hombre)
6. Museos
7. Patrimonio cultural móvil (pinturas, esculturas, grabados, entre otros)
8. Artesanías
9. Patrimonio documental y digital
10. Patrimonio cinematográfico
11. Tradiciones orales
12. Idiomas
13. Eventos festivos
14. Ritos y creencias
15. Música y canciones
16. Artes escénicas (danzas, representaciones)
17. Medicina tradicional
18. Literatura
19. Tradiciones culinarias
20. Deportes y juegos tradicionales

La comunidad internacional ha elaborado una serie de convenios, recomendaciones y directrices para tratar de ayudar a los estados no solo a reforzar su cooperación internacional, sino a dotarse de un conjunto de medidas, prácticas administrativas y de políticas nacionales. Estos instrumentos son los Convenios y las

Recomendaciones, elaborados por expertos en el tema. Su principal objetivo es el mantenimiento y la preservación del patrimonio cultural, luchando frente a cualquier tipo de amenaza que pueda acechar al patrimonio. Pero también ejercen una labor importante de sensibilización de los gobiernos, guiándolos en la elaboración de la legislación nacional, que debe acoger la variedad de patrimonios presentes en cada país.



FIGURA 3. Desfile de gigantes en Toro, Zamora. Una manifestación popular incluida en las nuevas categorías del patrimonio cultural. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

2.4. El desarrollo de los organismos internacionales para la protección del patrimonio cultural

Vinculado a la tutela del patrimonio, se desarrolló un complejo entramado, cuyo marco institucional se estructura en cuatro niveles, que pueden variar de tres a cinco en función de la organización administrativa de los distintos países. Esos niveles son:

1. Organizaciones e instituciones gubernamentales e intergubernamentales
   Internacional: ONU, UNESCO
   Supraestatal: Consejo de Europa, Unión Europea, OEA (Organización de Estados Americanos)
   Estatal: gobiernos centrales, autonómicos/regionales y locales: diputaciones y ayuntamientos

2. Organismos gubernamentales
   Internacional: ICCROM
   Estatal: ministerios de educación y cultura; direcciones generales, ministerios de medio ambiente
   Regional: departamentos, direcciones generales de patrimonio y medio ambiente
   Locales: áreas y servicios de cultura, medio ambiente y urbanismo
3. Organizaciones profesionales
   Internacionales: ICOMOS, ICOM, IIC
   Supraestatales; *European ass archaelogists*
   Estatal: ANABAD, ICOM, colegios profesionales
   Regionales: asociaciones, colegios profesionales
4. Organizaciones e instituciones privadas
   Internacionales: Fundacion Icom, Amigos de los museos
   Supraestatal: Iglesia, Europa Nostra
   Estatal: Hispania Nostra, Amigos de los museos, fundaciones
   Autonómica: Amigos de los museos, Amigos del arte románico, fundaciones, Iglesia
   Local: asociaciones, empresas

2.4.1. Organismos internacionales

De todas estas instituciones y organismos, las más importantes son:

UNESCO: fue creado tras la Segunda Guerra Mundial y en el seno de las Naciones Unidas el 4 de noviembre de 1946 en París. Sus siglas se traducen como Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Su ideario se inspira en los principios de la Declaración de los Derechos Humanos. Sus objetivos son: impulsar el conocimiento, valorar y difundir el patrimonio mundial para favorecer el entendimiento de los pueblos. Realiza y ejecuta proyectos en colaboración con el Centro Mundial del Patrimonio, ICOMOS e ICCROM y desarrolla una labor fundamental como impulsor de documentos jurídicos de carácter conservacionista como Convenciones y Recomendaciones.

ICOMOS: es el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios. Se fundó en Cracovia en 1965 para difundir y promover la aplicación de la Carta de Venecia de 1964. Tiene su sede en París. Sus objetivos son: actuar como foro internacional de intercambio de experiencias y reflexiones; reunir, profundizar y difundir la información sobre principios, técnicas, legislación o políticas de conservación; colaborar en el ámbito internacional y nacional apoyando creación de centros especializados de documentación, fomentar la adopción y aplicación de las convenciones

y recomendaciones relacionadas con la protección, conservación o puesta en valor del patrimonio; participar en la elaboración de programas formativos y poner su red de expertos al servicio de la comunidad internacional.

ICOM: es el Consejo Internacional de los Museos. Se trata de una organización profesional que fue fundada en 1946 por M. Hamlim, director del Museo de Ciencias de Búfalo, con el objetivo de ayudar a la promoción y el desarrollo de los museos. Promueve foros de estudio sobre los problemas que afectan al patrimonio, difunde sus actividades a través de la revista *Museum y noticias del Icom* y es una organización heredera de la Oficina Internacional de los Museos, creada en el seno de Naciones Unidas.

ICCROM: es el Centro Internacional para la Conservación y Restauración de los Objetos de los Museos. Es un organismo que fue creado por la UNESCO en 1959 y que tiene su sede en Roma. Proporciona asesoría técnica a países y organizaciones para la conservación de bienes culturales protegidos y también la formación en técnicas y procedimientos de restauración y recibe becarios y tiene una importantísima biblioteca especializada.

OCPM: es la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial, que se creó en 1993 en la ciudad marroquí de Fez con la idea de desarrollar un espíritu de solidaridad y estrecha relación de cooperación entre las ciudades patrimonio mundial. Tiene su sede en Quebec (Canadá) y su función es facilitar el intercambio de conocimientos y técnicas para la protección de monumentos y yacimientos. Difunde su actividad mediante un boletín de divulgación *Noticias de la OCPM.*

UICN: es la Unión internacional para la Conservación de la Naturaleza. Fue creada en 1948 y asesora al Comité del Patrimonio Mundial con respecto a la selección de sitios del patrimonio natural e informa del estado de conservación.

La Asamblea General del Patrimonio Mundial reúne a los Estados Parte de la Convención del Patrimonio Mundial y se convoca cada dos años, coincidiendo con la Conferencia General de la UNESCO. Elige el Comité del patrimonio mundial, examina el estado de cuentas del Fondo del Patrimonio Mundial y toma decisiones en los asuntos de su competencia.

El Comité del Patrimonio Mundial es el responsable de la Convención del Patrimonio Mundial y de decidir los bienes que pueden inscribirse en la Lista del Patrimonio Mundial. Examina los informes sobre el estado de los bienes incluidos en la lista; pide responsabilidades a los Estados Parte en caso de mala gestión y tiene encomendada la asignación de fondos con cargo al Fondo del Patrimonio Mundial.

El Centro del Patrimonio Mundial fue creado en 1992 y su función es asegurar la administración diaria de la Convención de Patrimonio. Organiza reuniones del Comité del Patrimonio Mundial, asesora a los Estados parte en la preparación de las candidaturas de los bienes y administra el fondo del Patrimonio Mundial. Trabaja

estrechamente con la División del Patrimonio Cultural de la UNESCO, ICOMOS, ICOM, UICN e ICCROM.

El Consejo de Europa fue creado en 1949 y tiene su sede en Estrasburgo. Es una organización intergubernamental destinada a la cooperación de las naciones de Europa bajo principios democráticos y está especialmente comprometida y sensibilizada con los aspectos culturales. Sus actividades y mecanismos de funcionamiento de cultura están regulados a través del Convenio Cultural Europeo de 1954. Su Comité del Patrimonio Cultural es el organismo encargado de velar por la conservación del patrimonio y su integración. España forma parte de pleno derecho desde 1977. Promueve jornadas, seminarios; elabora recomendaciones y apoya a los museos.

Unión Europea: en el artículo 128 del Tratado de Maastricht (1992) se incluyó por primera vez el compromiso de la UE de contribuir al desarrollo de la cultura de los países miembros dentro del respeto a la diversidad regional y nacional, aunque se hizo hincapié en la existencia de un patrimonio cultural europeo común a todos los países que integran la UE. El programa Rafael, aprobado en 1997, es un programa específico de patrimonio.

2.4.2. Organismos e instituciones españoles

Ya en el ámbito nacional, la articulación de la tutela del patrimonio cultural en España tiene una historia larga y hoy está estrechamente relacionada con la forma que adquiere nuestro Estado de las Autonomías. En el siglo XVIII, se crearon las Academias de Bellas Artes y de la Historia y en 1844 nacieron la Comisión Central de Monumentos y las Comisiones Provinciales. En 1900 se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ya en época reciente, en 1977, se creó el Ministerio de Cultura, del que depende la Dirección General de Bellas Artes y Restauración de Bienes Culturales. A esta Dirección General está vinculado desde 1985 el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, cuyas funciones fueron asumidas a partir de 1996 por el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) y la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico. Además, existen el Consejo del Patrimonio Histórico y los organismos vinculados con las Comunidades Autónomas y Delegaciones de Gobierno.

En el ámbito autonómico hay muchas diferencias. Cada gobierno regional organizó programas, organismos y planteamientos distintos. En cada Autonomía existen Consejos de Patrimonio Histórico y hay algunas instituciones muy destacadas: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro del Patrimonio Cultural Vasco, Centre de Restauracio de Bens Cuturals Mobles de la Generalitat, Instituto de Conservacioó e Restauració dos Bens Culurais de la Xunta de Galicia o el Cen-

tro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Y también existen fundaciones públicas, como la Fundación del Patrimonio de Castilla y León, y fundaciones, asociaciones y patronatos privados como la Fundación Caja Madrid, La Caixa, Fundación Juan March, Hispania Nostra, Ortega y Gasset, Fundación Santa María la Real, Las Edades del Hombre, etc.

Finalmente, debemos aludir a la Universidad, que está obligada a asumir su compromiso social y debería tener un papel destacado porque imparte formación en el ámbito del patrimonio, debe investigar, difundir y participar en la tutela y debería dirigir los debates sobre temas patrimoniales. No tiene competencias, pero debería tener peso y capacidad para asesorar cualquier actuación sobre patrimonio. Debe formar profesionales especializados.

Bibliografía

HERNÁNDEZ, F. *El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada*, Gijón, 2002.

HERRERO, J. *¿Qué es cultura?* En línea: http://www.dgmvenezuela.org/cont/data/files/1_cultura.pdf (última revisión: julio de 2011).

MONTERROSO, J. *Protección y conservación del patrimonio. Principios teóricos,* Santiago de Compostela, 2001.

TOMAN, J. *La protection des biens culturels en cas de conflit armé*, París, 1996.

Documentos

Carta de Venecia de 1964. Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/VENECIA.pdf.

3. El patrimonio cultural como herencia común y su problemática específica. Análisis y revisión de la lista del patrimonio mundial: la evidencia de los desequilibrios mundiales. El patrimonio mundial en riesgo y el patrimonio exiliado. Tráfico de obras de arte, expolio, saqueo y los nuevos conceptos de bibliocausto, libricidio y memoricidio

3.1. El patrimonio cultural como herencia común y su problemática específica. Los precedentes de la convención sobre el patrimonio mundial

Como ya revisamos en los temas anteriores, el patrimonio cultural representa lo que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores y supone la obligación de conservarlo, a su vez, para las generaciones futuras. Esta idea fue reforzada por el peligro de que desaparecieran grandes manifestaciones culturales debido a la destrucción causada durante la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, a medida que un mayor número de naciones lograron su independencia, el patrimonio cultural reflejó la continuidad e identidad de pueblos particulares.

La Carta de Venecia mantiene una visión universalista, relacionado el patrimonio cultural con los valores humanos y extendiendo la responsabilidad de su cuidado a todos los Estados, desarrollando la idea de la cooperación internacional y la búsqueda de criterios y objetivos comunes:

> Con su mensaje del pasado, los monumentos históricos de diferentes generaciones del ser humano, perduran hasta nuestros días como testigos vivientes de las tradiciones de estas. Cada día hay más personas conscientes de la unidad

> de los valores humanos, y se refieren a los monumentos antiguos como un patrimonio común. Se reconoce la responsabilidad común de salvaguardar estos sitios para generaciones venideras. Es nuestro deber heredarles la riqueza de su autenticidad. Es esencial que los principios que guían la preservación y restauración de edificaciones antiguas, sean acordados y establecidos internacionalmente, y lograr que cada país se responsabilice de aplicar el plan dentro de su contexto cultural y tradicional.

La idea de protección del patrimonio con un valor común a toda la Humanidad cobra carta de naturaleza en los años sesenta, ya que al construir la presa de Asuán, en Egipto, peligraban importantes monumentos de Nubia, ante lo cual el director general de la UNESCO pidió ayuda a la comunidad internacional. La campaña permitió recuperar una buena parte de los tesoros artísticos y concienciar a los países. Fueron trasladados desde su lugar de emplazamiento original de forma espectacular monumentos como los templos de Abu Simbel, durante el período de 1960 a 1980.

Desde entonces, han surgido 26 campañas, relacionadas con sitios tales como:

- Venecia (1966)
- Borobudur (1972)
- Cartago, Túnez (1972, con duración de 20 años)
- Moenjodaro, Pakistán (1974)

En 1970, la *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales,* respondía a la necesidad urgente de frenar los robos en museos y sitios patrimoniales. Esos robos tenían lugar generalmente en los países del Sur, mientras que quienes compraban de forma ilegal estos bienes culturales eran coleccionistas privados e, incluso, instituciones oficiales generalmente occidentales. Esta Convención prevé las medidas legales esenciales para evitar el tráfico ilícito de bienes culturales (legislación nacional, inventarios, combate de excavaciones ilegales, guías de seguridad para las adquisiciones de los museos, procedimientos de incautación y restitución de las piezas robadas o importadas ilegalmente, sanciones penales, entre otros).

Con el fin de reforzar esta labor, la UNESCO creó en 1980 el *Comité intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita,* que tiene carácter consultivo y alienta las negociaciones bilaterales para la devolución de obras particularmente significativas a su país de origen, además de la constitución de colecciones representativas. Pero esto no ha resuelto casos tan escandalosos como el de los mármoles del Partenón, expoliados por Lord Elgin en el siglo XIX y hoy en poder del Museo Británico.



FIGURA 4. Detalle de los colosos de Ramsés II en Abu Simbel. Las figuras fueron cortadas en bloques para su traslado, respetando la integridad de los rostros. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

3.2. La Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural

El término *Patrimonio de la Humanidad,* o mejor *Patrimonio Mundial,* nació en 1972 como resultado de la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural* celebrada en París, siendo aprobada por todos los países miembros de la UNESCO y a la que España se unió en 1982.

La convención partió de la idea, ya esgrimida en las Cartas de Atenas y de Venecia, de que patrimonio cultural y patrimonio natural constituyen una herencia común de la Humanidad al afirmar: «el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo».

También constata la falta de medios y recursos humanos que en muchos territorios ponen en peligro la conservación de ese patrimonio y señala que «ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera», estableciendo los criterios que debían reunir los bienes para formar parte del Patri-

monio Mundial, lo cual les permitía gozar de un compromiso mundial de amparo a la vez que asumir la responsabilidad de gestionar, mantener y rehabilitar su patrimonio, si bien esta intención inicial fue derivando con el tiempo en una figura más bien promocional turística, en buena medida por el manejo que las instituciones y las empresas turísticas han hecho de ella.

La característica fundamental de la Convención de París de 1972 es la de asociar en un solo documento el concepto de conservación de la naturaleza y el de preservación de sitios culturales. Además, precisó sus definiciones. De ese modo, Patrimonio Cultural vendría a designar monumentos, grupos de edificios y sitios que tienen valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico (definición que se revisó en la Conferencia Mundial sobre Patrimonio Cultural de Méjico en 1982) y Patrimonio Natural englobaría las formaciones físicas, biológicas y geológicas excepcionales, hábitats de especies animales y vegetales amenazadas, y zonas que tengan valor científico, de conservación o estético.

La *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* de 1972, es reconocida también por su suplemento, la *Lista del Patrimonio Mundial,* que en 2002 incluía 721 sitios (544 sitios culturales, 144 naturales y 23 que entran en ambas categorías) situados en 124 de los 167 Estados Parte de la Convención.

¿Qué considera la Convención *Patrimonio Cultural?;* el texto especifica que este lo componen:

> Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
> los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
> los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Y también define como Patrimonio Natural:

> Los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
> las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animal y vegetal amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,

> los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.

Además, el texto de la Convención incluye implícitamente el concepto de *sitio,* del que luego hablaremos y también especifica los criterios que se siguen para que un monumento, un conjunto o un sitio puedan ser incluidos en la *Lista del Patrimonio Mundial:*

> Los bienes culturales deben:
> I. representar una obra maestra del genio creativo humano,
> II. ser la manifestación de un intercambio considerable de valores humanos durante un determinado período o en un área cultural específica, en el desarrollo de la arquitectura, las artes monumentales, la planificación urbana o el diseño paisajístico, o
> III. ser y aportar un testimonio único o por lo menos excepcional, de una tradición cultural o de una civilización desaparecida o que sigue viva, o
> IV. ser un ejemplo sobresaliente de un tipo de edificio o de conjunto arquitectónico o tecnológico, o de paisaje que ilustre una etapa significativa o etapas significativas de la historia de la humanidad, o
> V. constituir un ejemplo sobresaliente de hábitat o establecimiento humano tradicional, representativo de una cultura o de culturas ahora vulnerables por el impacto de un cambio irreversible, o
> VI. estar directa y perceptiblemente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas o creencias de importancia, o con obras artísticas o literarias de significado universal excepcional.
>
> Son también importantes:
> - el criterio de autenticidad en lo que a diseño, materiales, mano de obra o marco se refiere
> - como factor adicional, será también tenido en cuenta que el estado de preservación del bien debe ser relevantemente evaluado, es decir, comparándolo con el estado de otros bienes semejantes del mismo período

3.3. Los caminos abiertos o fortalecidos por la Convención: ciudades y sitios

Una de las repercusiones fundamentales de la convención, en la que ha tenido buena parte de responsabilidad España, el estado con más ciudades declaradas Patrimonio Mundial, es el del desarrollo de la figura de la *Ciudad Patrimonio Mun-*

dial, hasta el punto que estas han creado una estructura organizativa propia y que se han desarrollado documentos y recomendaciones específicas sobre ellas.

3.3.1. La Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial

La década de los noventa del siglo xx se inició con la celebración en 1991 en la ciudad canadiense de Quebec del *I Coloquio Internacional de las Ciudades del Patrimonio Mundial*. En esta reunión, se elaboró la *Declaración de Quebec sobre la Protección de los Conjuntos Urbanos Históricos en Tiempos de Cambio.* Se trata de un documento general de intenciones enfocado a la colaboración y el apoyo entre las ciudades históricas del mundo. Este coloquio es asimismo el germen de la *Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial.*

En 1993 tuvo lugar la *Asamblea General Constitutiva de la Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial* (OCPM) en la ciudad marroquí de Fez. En la actualidad, forman parte de esta organización 174 ciudades del mundo, cuyos requisitos son constituir un territorio habitado y estar inscrito como bien cultural en la Lista del Patrimonio Mundial. De esa reunión emanó también la *Carta de Fez,* documento que trata de profundizar en los planteamientos de la *Declaración de Quebec* en relación con la necesaria colaboración en tareas de investigación, formación e intercambio de conocimientos sobre los temas comunes de estas ciudades, si bien no hace mención expresa al turismo.

Como consecuencia de la II Asamblea General de la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial (OCPM), apareció en 1995 el *Protocolo de Bergen,* el que se recogen los objetivos de colaboración para el intercambio de información y la difusión de actividades entre las ciudades que forman parte de la organización, al tiempo que realiza un llamamiento a la cooperación entre la OCPM y la Comisión Europea, a fin de buscar financiación, recopilar información y compartir resultados, beneficios y oportunidades.

Derivado del V Coloquio Internacional de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad y la IV Asamblea de la OCPM, celebrada en la ciudad española de Santiago de Compostela en 1999, surge el *Manifiesto de Santiago de Compostela a favor de la Cooperación Activa y la Gestión Sostenible de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad*. En el texto se hace un llamamiento para trabajar en varios campos (formación, gestión, cooperación, financiación, etc.), pero especialmente insiste en la necesidad de innovar en el terreno de la gestión y profundizar en la colaboración y cooperación para la protección y conservación activa de los lugares del Patrimonio Mundial, especialmente de las ciudades históricas, debiendo participar en estas tareas, junto a los responsables municipales, distintos agentes, entre los que figuran la industria turística (*tour*-operadores, cadenas hoteleras, agencias de viaje,

compañías aéreas, etc.) y las organizaciones internacionales de turismo, a fin de que «...contribuyan a la protección, recuperación y gestión responsable del patrimonio cultural, en cuanto que constituye uno de los soportes fundamentales de su campo de actividad económica, vía para lograr un turismo sostenible».

Este documento incide y avanza en ideas plasmadas en textos anteriores, pero al mismo tiempo presenta la innovación en la gestión, como el aspecto más relevante, junto con la idea de la colaboración y cooperación para que las ciudades históricas afronten los retos de su diversidad funcional y sigan siendo ciudades vivas, que contribuyan a la cultura urbana del siglo XXI para la tolerancia, la convivencia y la paz.

En la misma línea de trabajo, el *Programa de Buenas Prácticas* tiene su origen en el seno de la *Segunda Conferencia de Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos (Hábitat II),* celebrada en junio de 1996 en Estambul (Turquía), donde surge como programa específico, que propuso reunir ejemplos de prácticas que respondieran a los objetivos de la Conferencia, como una forma de identificar políticas y actuaciones urbanas que se hubiesen mostrado eficaces, siempre desde unos criterios de sostenibilidad, para mejorar las condiciones de vida en las ciudades y pueblos del mundo.

3.3.2. El concepto de Sitio

Como vemos, el concepto de patrimonio se ha ido ampliando, y en este sentido un paso decisivo se dio con el reconocimiento del *Sitio*, que queda expresamente definido en la *Carta del ICOMOS Australia para los Sitios con Significación Cultural,* de 1999, conocida como *Carta de Burra,* ciudad en la que tuvo lugar ese encuentro. En la Carta se define el Sitio como «Lugar, área, terreno, paisaje, edificio u otra obra, grupos de edificios u otras obras, y puede incluir componentes, contenidos, espacios y visuales» (artículo 1), aclarándose asimismo que ese concepto de Sitio debe ser interpretado en sentido amplio, y que los elementos citados incluyen árboles, jardines, parques, plazas donde han tenido lugar acontecimientos históricos, áreas urbanas, ciudades, sitios industriales, sitios arqueológicos, sitios espirituales y religiosos. Y en cuanto a la significación cultural, el documento especifica que *«significa valor estético, histórico, científico, social o espiritual para las generaciones pasada, presente y futura»* y que «La significación cultural se corporiza en el sitio propiamente dicho, en su fábrica, entorno, uso, asociaciones, significados, registros, sitios relacionados y objetos relacionados», que pueden «tener un rango de valores para diferentes individuos o grupos» (Artículo1; 1.2).

La *Carta de Burra*, constituye una aportación importantísima, porque nos ofrece un conjunto de definiciones que clarifican los conceptos asociados al patrimonio

cultural y a su tratamiento. Define nociones tales como *valor cultural, tejido histórico, conservación, preservación, restauración, uso compatible,* entre otros. Para evitar problemas derivados de los diferentes significados de las palabras monumentos, zonas, conjuntos históricos, etc., esta Carta opta por referirse genéricamente a *lugares,* tratando específicamente de aquellos que tienen *valor cultural*.

Otra cuestión fundamental es si podemos entender el Sitio como algo aislado, obviamente no. Más adelante, en 2005 el ICOMOS reflexionó sobre la indispensable conservación del entorno de un sitio o área patrimonial, siguiendo una visión que se expresó por primera vez en la *Recomendación Relativa a la Salvaguarda de la Belleza y el Carácter de los Paisajes y los Sitios* (1962), que estaba también presente en la Carta de Venecia y que se mantuvo en los documentos siguientes[1], especialmente, la *Convención del Patrimonio Cultural* (1972) y sus directrices, en las que el entorno se estima como un atributo de la autenticidad que requiere protección mediante la delimitación de zonas de respeto. En el documento conocido como *Declaración de sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales,* elaborado en Xi'an, China, en versión final de 22 de octubre de 2005, se define el concepto de entorno físico de la siguiente manera: «El entorno de una estructura, un sitio o un área patrimonial se define como el medio característico, ya sea de naturaleza reducida o extensa, que forma parte de –o contribuye a– su significado y carácter distintivo», pero añadiendo también una comprensión cultural del mismo concepto: «Más allá de los aspectos físicos y visuales, el entorno supone una interacción con el ambiente natural; prácticas sociales o espirituales pasadas o presentes, costumbres, conocimientos tradicionales, usos o actividades, y otros aspectos del patrimonio cultural intangible, que crearon y formaron el espacio, así como el contexto actual y dinámico de índole cultural, social y económica». Ese entorno, entonces, es fundamental, indispensable, para poder comprender nuestro patrimonio:

> Las estructuras, los sitios o las áreas patrimoniales de diferentes escalas, inclusive los edificios o espacios aislados, ciudades históricas o paisajes urbanos, rurales o marítimos, los itinerarios culturales o los sitios arqueológicos, reciben su significado y su carácter distintivo de la percepción de sus valores sociales, espirituales, históricos, artísticos, estéticos, naturales, científicos o de otra naturaleza cultural. E, igualmente, de sus relaciones significativas con su medio cultural, físico, visual y espiritual.

1 La *Recomendación Relativa a la Conservación de los Bienes Culturales Amenazados por Obras Públicas o Privadas* (1968), la *Recomendación relativa a la Salvaguarda y al Papel Contemporáneo de las Áreas Históricas (1976), y* la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible* (2003).

> Estas relaciones pueden ser el resultado de un acto creativo, consciente y planificado, de una creencia espiritual, de sucesos históricos, del uso, o de un proceso acumulativo y orgánico, surgido a través de las tradiciones culturales a lo largo del tiempo.

La *Declaración de* Xi'*an* precisa, además, que la interpretación del entorno de un sitio con valor cultural es muy compleja, dados los múltiples factores que lo componen y definen a lo largo de la historia y teniendo en cuenta los contextos diversos: «La definición del entorno requiere comprender la historia, la evolución y el carácter de los alrededores del bien patrimonial. Se trata de un proceso que debe tener en cuenta múltiples factores que han de incluir la experiencia de aproximación al sitio y el propio bien patrimonial», interpretación que solo puede abordarse de un modo disciplinar: «Incluir el entorno en la comprensión requiere una aproximación multidisciplinaria y la utilización de diversas fuentes de información».

Según la Declaración:

> Dichas fuentes incluyen fondos documentales y archivos, descripciones artísticas y científicas, historias orales y conocimientos tradicionales, los puntos de vista de las comunidades locales y de las relacionadas con el bien, así como un análisis de las perspectivas visuales. Las tradiciones culturales, los rituales, las prácticas espirituales y los conceptos, así como la historia, la topografía, los valores del medio natural, los usos y otros factores contribuyen a crear el conjunto de valores y dimensiones tangibles e intangibles del entorno. La definición del entorno debe conjugar armoniosamente su carácter, sus valores y su relación con el bien patrimonial.

Semejante tarea precisa del desarrollo, práctica e instrumentos de planificación y de gestión adecuados, tal y como recomienda el documento.

3.4. Análisis y revisión de la Lista del Patrimonio Mundial: la evidencia de los desequilibrios mundiales

3.4.1. Un análisis de la Lista del Patrimonio Mundial

Es innegable que la Lista del Patrimonio Mundial se revela como un instrumento internacional de referencia que, si se interpreta y utiliza correctamente, puede ser considerada como una ocasión de reconocer la diversidad y la especificidad de las diferentes culturas de ayer y de hoy. Pero desde un primer momento parece haber estado mal orientada, hasta el punto que podemos decir que no puede negarse

que no cumple adecuadamente sus objetivos y actualmente está en un momento de evidente crisis, incluso de descrédito.

Una primera reflexión sobre la viabilidad de la Lista partió de una reunión para reflexionar sobre *La Representatividad en la Lista del Patrimonio Mundial. El patrimonio Cultural y Natural de Iberoamérica, Canadá y Estados Unidos,* celebrada en Santiago de Querétaro, Méjico, en diciembre de 2003 (*Monuments and Sites* IX.ICOMOS& CONACULTA-INAH, Méjico, 2004). Posteriormente, y tras un largo proceso, ICOMOS publicó un primer informe que permite acercarse al origen de los fallos de la Lista (Jokilehto, 2005).

Según un estudio previo de la realidad que representaba la Lista del Patrimonio Mundial, los datos de partida eran de por sí preocupantes:

1. Cincuenta estados no tienen todavía un solo bien inscrito en la lista del Patrimonio Mundial.
2. Hay una clara predominancia de ciertas regiones en la Lista y una buena parte de las regiones y de los países del mundo solo están representados marginalmente.
3. Algunos tipos y clases de monumentos y lo que ellos representan culturalmente están bien representados, pero otros no, estando casi ausentes o no apareciendo.
4. Hay países en los que no hay documentación científica, ni inventario del patrimonio cultural que pueda ser utilizado para evaluar los bienes del patrimonio cultural de valor universal excepcional en relación a los bienes culturales existentes. Es evidente que es necesaria.

Ya más detenidamente, la reunión de expertos de ICOMOS de 1994 señalaba:

1. Europa está sobre-representada en detrimento del resto del mundo.
2. Las ciudades históricas y los edificios religiosos están sobre-representados en detrimento de otros bienes.
3. El cristianismo está sobre-representado en detrimento de otras religiones y espiritualidades.
4. Las épocas históricas están sobre-representadas en detrimento de la prehistoria y del siglo xx.
5. La arquitectura elitista está sobre-representada en detrimento de la arquitectura popular.
6. De manera general, están poco presentes todas las culturas vivas, en particular las culturas tradicionales.

La Lista, por tanto, dista de alcanzar el objetivo de ser representativa, equilibrada y creíble. Ante esta situación, se decidió hacer un análisis y una reflexión sobre la Lista. El estudio partió de una iniciativa del año 2000 del Comité del Patrimonio Mundial, con la intención de analizar los sitios inscritos y las listas indicativas (las que los países elaboran con los monumentos y sitios que quieren ir

proponiendo para su inscripción definitiva en la Lista) en relación con unas bases regionales, cronológicas, geográficas y temáticas, con la intención de ofrecer a los estados miembros del Comité una idea clara de la situación actual y de las tendencias a corto y largo plazo. Se intentaba detectar lagunas en la Lista del Patrimonio Mundial, que se dividen en dos categorías:

1. Lagunas estructurales: relacionadas con los procesos de proposición de inscripción en la Lista y con la gestión y protección de los Bienes Culturales.
2. Lagunas con respecto a la categoría cualitativa: relativas a la forma cómo los bienes son identificados, estimados y evaluados.

El análisis se hizo partiendo de unas categorías generales y siguiendo las sugerencias del ICOMOS se establecieron tres cuadros complementarios para efectuar el análisis:

1. Cuadro tipológico: basado en las categorías utilizadas para la clasificación del patrimonio cultural en las precedentes evaluaciones de ICOMOS de proposiciones de inscripción en la Lista.
2 Cuadro cronológico-regional: clasifica el patrimonio cultural en función del tiempo y el espacio.
3. Cuadro temático: que identifica las respuestas de los pueblos al desarrollo cultural.

3.4.2. Resultados del análisis

Teniendo en cuenta que el informe se publicó en 2005, y que los datos han variado algo, el primer cuadro mostraba la proporción de los bienes inscritos en la lista en relación con las zonas mundiales. Al hacer ese cuadro, la preponderancia de Europa y América del Norte resultó más que evidente y la marginación de África también. Europa y América del Norte alcanzaban el porcentaje de 325 sitios inscritos, Latinoamérica-Caribe rondaba 100 (72); Asia-Pacífico 104; Estados árabes 49 y África 27. Si sumamos a todas las restantes áreas, todas juntas equilibran a Europa y Norteamérica: el mundo desarrollado copaba en 2005 la mitad de los bienes de la lista, aunque la realidad es que suman más: África tenía el 5% de los bienes de la Lista y Europa y Norteamérica el 56%. Esta distribución refleja la desigual distribución de la riqueza y el bienestar del mundo.

El cuadro mostraba que hay países sin ningún bien inscrito en la lista, y la mayoría están en África. De los 33 países firmantes de la convención en 2005, 19 no tenían bienes inscritos; suman más de la mitad. España tiene más bienes inscritos (33) que todos los Estados africanos juntos (27).

También es muy llamativo el análisis de las listas indicativas, las que, como decía, hacen los países para incluir los bienes susceptibles de solicitar su decla-

ración. El panorama es igualmente desigual y había muchos Estados sin ningún bien incluido y que ahora tampoco tienen ninguno en la Lista. De hecho, Europa y Norteamérica tenian 399 bienes en las listas indicativas y África 86, que se corresponden con el 46% y el 10%, respectivamente. Eso quiere decir que, de seguir declarándose los bienes de esas listas indicativas, las desigualdades de la Lista definitiva se iban a mantener.

En lo que se refiere al cuadro tipológico, en África no aparecen apenas representados los sitios arqueológicos, los sitios de arte rupestre, los sitios del patrimonio vernáculo, o tradicional, los itinerarios culturales y los sitios funerarios; en Asia-Pacífico no hay itinerarios culturales; en los países árabes no hay paisajes culturales, etc. Las desigualdades se mantienen en las listas indicativas: en ellas siguen predominando los monumentos y las ciudades históricas, los bienes arqueológicos y los bienes religiosos. En resumen: determinados bienes están sub-representados en la Lista del Patrimonio mundial, como las culturas pastoriles nómadas aún vivas, con una sola inscripción de Noruega (Laponia), Finlandia y Rusia. Tampoco hay una sola inscripción procedente de regiones habitadas por comunidades cazadoras-recolectoras que conserven su modo de vida tradicional. La trashumancia cuenta con la sola inscripción del Monte Perdido. Tampoco se tiene en cuenta la categoría no-monumental de la significación simbólica de determinados lugares, como montañas, volcanes, bosques, etc., que reconocen países como Australia, China o Nueva Zelanda. Tampoco ocupan una plaza importante la arquitectura y los establecimientos tradicionales o vernáculos.

En cuanto a los bienes de tipo religioso, se reconoce una proporción muy importante de bienes como catedrales, iglesias, monasterios, asociados todos ellos a la religión cristiana. Si unimos todas las referencias a la religión cristiana (protestantismo, iglesia católica, ortodoxa, paleocristiana), veremos que desborda con mucho las de todas las restantes religiones juntas.

Las categorías de patrimonio cultural más representadas en la Lista son las de los bienes arquitectónicos, las ciudades históricas, los bienes arquitectónicos, los religiosos y los arqueológicos, que suponen el 69% del total de bienes de la Lista.

El análisis también constató que determinadas culturas están sub-representadas en la Lista: en el Próximo Oriente, la antigua Sumeria y Babilonia. En Europa, son muy numerosos los bienes de la zona meridional, y más escasos los de la norte y oriental. No tiene ningún reconociendo la cultura de las comunidades del África central y tampoco la de las islas del Pacífico, y en América Latina abundan las referencias a la cultura colonial española y escasean las de las culturas indígenas.

El análisis de las listas indicativas también muestra que, de respetarse sus propuestas, todos los desequilibrios se mantendrían.

3.4.3. Reflexiones y propuestas de futuro

Lo primero que debe quedar claro es que el patrimonio cultural es fragmentario y variado y que se resiste a someterse a sistemas de clasificación claros. De ello se deriva la necesidad de tener en cuenta cualidades que son subjetivas y el valor que la sociedad pueda adjudicar a esas cualidades. Los bienes naturales y culturales tienen formas divergentes de abordarse y deben ser clasificados con sistemas diferentes: la racionalidad que caracteriza el estudio de las ciencias naturales choca con la diversidad en la que se basa el estudio de las culturas de la Humanidad.

El mismo concepto del valor Universal es complejo: se dice que se corresponde con «representar o simbolizar un conjunto de ideas o de valores universalmente tenidos como importantes, o que hayan ejercido, en una u otra época una influencia sobre la evolución de la Humanidad», aunque también se reconoce que los valores culturales pueden variar de una cultura a otra, según se ha reconocido en la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO* (noviembre de 2001).

Hecho el análisis y descubiertos los errores, el ICOMOS hizo las siguientes propuestas al Comité del Patrimonio Mundial:

1. Establecer una lista indicativa creíble para cada Estado parte que haya ratificado la Convención.
2. Optimizar las propuestas de inscripción en la lista del patrimonio mundial.
3. Hacer operativas las nuevas orientaciones.
4. Hacer durables los bienes del patrimonio mundial mediante una protección y una conservación constantes.
5. Sensibilizar a la Convención del Patrimonio Mundial.

El plan de Acción, en última instancia, pretende elaborar una lista del patrimonio mundial que pueda reflejar mejor la identidad, la significación y la pertinencia culturales de los bienes en las regiones definidas del mundo.

También se dice que es necesario llevar a la práctica al Recomendación de la UNESCO concerniente a la protección a nivel nacional, del patrimonio cultural y natural, adoptada en la Convención de 1972.

El informe afirma igualmente que la definición del patrimonio cultural se ha ido ampliando considerablemente, pero sigue siendo compatible con la definición de 1972, puesto que se hizo partiendo de los términos de monumentos y sitios en todas sus acepciones. Todo objeto de memoria puede ser un *monumento* según la definición empleada en la tardía Antigüedad, *Omnia monumenta sunt quae faciunt alicuius rei recordationem,* y en el espíritu de la Carta de Venecia (*se entiende por monumento no solo las grandes creaciones, sino también las obras modestas que has adquirido con el tiempo una significación cultural)*. Finalmente, debe tenerse

en cuenta el *Documento de Nara sobre Autenticidad de 1994,* que ha dado una nueva definición de los valores auténticos de los monumentos y los sitios, y debe respetarse la increíble diversidad del patrimonio cultural y la forma en que se distribuye (ratificada en la *Carta sobre la diversidad Cultural).* En resumen, se llega a la conclusión de que la Lista debe reorientarse para eliminar sus lagunas y desequilibrios y que, además, deben tenerse en cuenta tanto los valores materiales como los inmateriales de los bienes y aspectos como:

— Relaciones del hombre con el territorio.
— Movimientos de población (nomadismo migraciones)
— Los establecimientos humanos.
— Los modos de subsistencia.
— Las evoluciones técnicas.
— Y los relativos a los hombres en sociedad:
— Las interacciones de los hombres.
— La coexistencia de las culturas.
— Las expresiones creativas de las espiritualidades.

Se trataría, a mi juicio, de aceptar la rica aportación de los países que mal llamamos en *vías de desarrollo,* que ofrecen una forma distinta de ver y valorar las cosas y los bienes culturales; la misma vida. Establecer una valoración cultural y no material del patrimonio, que debe romper con el concepto occidental de la valoración anticuarista y monetarista del valor puramente económico y material de los bienes.

Es evidente que es Occidente el que debe ceder protagonismo y aportar la ayuda necesaria. Según el informe, los estados parte cuyo patrimonio está ya bien representado deberían animarse a efectuar un examen crítico de sus listas indicativas, orientándolas a incluir y valorar el tipo de bienes sub-representado de sus territorio y en el de otros estados. También, los Estados deberían mostrarse particularmente rigurosos cuando seleccionen ciertas categorías ya bien representadas y mejorar, en suma, sus listas indicativas.

Las capacidades limitadas, la falta de recursos humanos y de formación para la preparación de las listas indicativas y de los dosieres de propuesta de inscripción son evidentes en ciertas regiones. Una prioridad debería ser, entonces, acordar un desarrollo de su capacidad. En muchos estados falta un sistema de protección legal y de gestión del patrimonio adecuadas, pero muchos países no pueden permitírselos. Precisan ayuda para el progreso y para el desarrollo de la protección del patrimonio cultural también, y debemos prestársela.

El objetivo de la Convención del patrimonio mundial es la identificación, protección, conservación, presentación y transmisión a las generaciones futuras del patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional. La lista del patrimonio mun-

dial es una lista selectiva de los bienes culturales más excepcionales desde un punto de vista internacional, pero dónde está el límite? Es necesario reflexionar sobre esto.

Finalmente, creo que podemos recordar las conclusiones del *Seminario Patrimonio Cultural y globalización. Globalización, ética e identidad,* celebrado en Burgos, los días 19, 20 y 21 de julio de 2001 y convocado por ICOMOS España.

1. El desconocimiento generalizado de la doctrina internacional sobre los bienes culturales y sobre la normativa del Patrimonio Mundial es un hecho tan evidente como lamentable.
2. Las administraciones responsables de la conservación y gestión del patrimonio deben ocuparse necesariamente de que se proporcione a los ciudadanos una educación respecto al valor y al adecuado tratamiento que merecen los bienes culturales.
3. En el terreno de los postulados doctrinales, ICOMOS tiene la misión de estudiar, investigar y dar a conocer el resultado de sus trabajos en el terreno teórico y práctico de la conservación del patrimonio, obedeciendo tanto a sus principios fundacionales como a la misión de asesoramiento que la UNESCO le tiene encomendada. ICOMOS ha producido, a lo largo de los años, un elenco de doctrina que se recoge fundamentalmente en sus Cartas y Recomendaciones internacionales, las cuales han sido aprobadas por sus Asambleas Generales tras largos procesos de reflexión y consulta a sus expertos. Se hace constar que se considera lamentable que un grupo reducido de profesionales, entre los que se encuentran algunos miembros de ICOMOS, estén contribuyendo a crear el equívoco de que la denominada Carta de Cracovia es un instrumento de ICOMOS que, en parte, sustituye a la Carta de Venecia, texto este adoptado por ICOMOS a raíz de su fundación. Sin entrar ahora a juzgar el contenido de la llamada Carta de Cracovia, interesa dejar claro que ésta no ha sido aprobada por la Asamblea General de ICOMOS, ni sometida al necesario proceso de consulta previa por parte de los miembros de sus Comités nacionales e internacionales.
4. Patrimonio Cultural y progreso han de empezar a verse como dos términos compatibles. Las poblaciones que atesoran un legado histórico van resultando cada vez más atractivas para los visitantes y, a la postre, también para sus habitantes. Por el contrario, hoy en día se está confundiendo el concepto del desarrollo con la destrucción de los valores, tanto morales como materiales, que atesora el patrimonio. Dichos valores son, además, de naturaleza no renovable.
5. La disponibilidad de medios económicos de sociedades opulentas, en vez de utilizarse para producir mejoras en el ámbito del conocimiento cultural, nos está conduciendo a la destrucción del patrimonio heredado, como es el caso de España y algún otro país de la Unión Europea.
6. La defensa de los valores culturales es un requisito de la pervivencia de la identidad, de los datos que reflejan la evolución histórica de una sociedad, sus raíces, su personalidad y sus valores éticos.

7. La fuerza y rapidez con que se extiende el actual fenómeno globalizador constituye un peligro evidente y sin precedentes para la identidad cultural de los pueblos. No obstante, también tiene aspectos positivos como las posibilidades de comunicación que ofrece y que, bien utilizadas, pueden contribuir al diálogo, a la comprensión y a la cooperación.
8. El concepto del patrimonio no es unidimensional, aislado o circunscrito a objetos determinados y a momentos históricos inconexos. Es preciso descubrir el lenguaje del territorio, con todas sus expresiones culturales como herramientas conectadas entre sí. Hay que salvar no solo el patrimonio, sino el territorio y el ambiente en el que se produce y se inscribe.
9. El patrimonio no es una suma de componentes aislados (2 monumentos + 5 cuadros, + x....), sino un todo integral que abarca las artes, los oficios y las artesanías tradicionales. El aprecio y cuidado de la naturaleza y el medio ambiente son necesarios para conservar el patrimonio. La defensa del patrimonio supone un compromiso con la defensa del paisaje cultural.
10. La naturaleza suele estar menos dañada en los pueblos que han mantenido un contacto más estrecho con ella. Pero, en la mayoría de los casos, el hombre no está perfectamente integrado en la comprensión de su medio. A ello se suma el problema planteado por la globalización de la producción. Todo ello produce la destrucción y alteración del medio y los valores más profundos y perdurables en los que se ha sustentado la civilización y la identidad de los pueblos.
11. Al considerar la vertiente intangible del patrimonio, que es la que le presta sentido y significado, es necesario tener en cuenta a la población. Por ejemplo, hoy en día en Europa la población mayor debe ser valorada y tomada en consideración como patrimonio vivo, teniendo en cuenta el cúmulo de experiencias que puede transmitir.
12. Generalmente, la mayoría de la población sufre cuando se destruye su patrimonio, exceptuando aquellos que se benefician de tal destrucción. No es la población en general la culpable de la desaparición del patrimonio, sino la Administración responsable que lo consiente. Sin embargo, es necesario reconocer la complejidad del problema, ya que junto a la Administración, y moviendo hábilmente sus hilos, se encuentran los agentes ciudadanos destructores del patrimonio.
13. Las pequeñas comunidades son especialmente vulnerables a los efectos negativos de la globalización y suelen carecer de medios para defenderse contra ella. Las ONG que trabajan en el campo de la cultura, como es ICOMOS, pueden ayudarlas substantivamente a proteger sus valores con dignidad y empeño, a través de campañas de sensibilización y promoviendo programas de desarrollo sostenible en los que el patrimonio cultural sea un factor básico.
14. Para los enemigos del patrimonio, para los que negocian con él y para los que ignoran la importancia de su conservación, es frecuente asociar el término conservador con el sentido retrógrado que el mismo reviste en el ámbito

de la historia política y social. Cabría preguntarnos si muchos personajes de la historia, como por ejemplo Víctor Hugo, podrían ser tachados de reaccionarios por el hecho de haber defendido, en su momento, el centro histórico de París... Es preciso constatar que la defensa del patrimonio se mueve actualmente en un período de crisis profunda, tanto conceptual como práctica. Nos encontramos en una situación similar a la de mediados del siglo XX.

15. La arquitectura contemporánea de calidad no abunda en las construcciones masivas y generalizadas que nos presentan patrones de construcción homogéneos, pero generalmente de poca personalidad y calidad. Abundan las concepciones y resoluciones de ejecución simplistas y miméticas que llenan nuestras poblaciones de modelos repetidos, en los que proliferan las paredes lisas con huecos de las que ha huido la imaginación.
16. Las actuaciones en los centros históricos que obedecen a un mimetismo derivado de la globalización son, con demasiada frecuencia, producto de la irreflexión, así como de intereses contrarios a la conservación del patrimonio. No deben extrapolarse y copiarse sin más los modelos que se observan en otras sociedades, pero sí es preciso fijarse y analizar minuciosamente los buenos ejemplos de conservación tratando de extraer enseñanzas válidas, siempre que puedan adaptarse a las propias características sin menoscabo del patrimonio.

3.5. El Patrimonio mundial en peligro y el patrimonio exiliado. Expolio, *elginismo* y tráfico ilegal de bienes culturales

3.5.1. Patrimonio Mundial en Peligro. El caso de los Budas de Bamiyán

Y mientras estas reflexiones marcaron la idea que del patrimonio y de su conservación tenemos en el siglo XXI, un problema acuciante exige también nuestra reflexión: la destrucción de ese patrimonio que hemos dado por Universal. La preocupación pasó a ser una reflexión seria a raíz de la crisis que para la UNESCO supuso la desgraciadamente famosa destrucción de los Budas de Bamiyán, si bien también las destrucciones de la antigua Yugoslavia, o el más reciente saqueo de los bienes de Irak siguen poniendo en evidencia la incapacidad internacional de hacer cumplir la ley en materia de patrimonio cultural y también la falta de efectividad de la Lista a la hora de garantizar la conservación de los bienes incluidos en ella.

Los Budas de Bamiyán son unas monumentales estatuas de Buda talladas en una ladera en el valle del mismo nombre situado a 230 km. del noroeste de Kabul, Afganistán, y con una altura de 2.500 metros. Están datados entre los siglos V-VI y

evidencian la fusión de los artes griego y budista. La base de las figuras está tallada directamente en la roca y los detalles fueron modelados en barro mezclado con paja, bañado con estuco y pintado, mientras que los rostros fueron hechos con grandes máscaras de madera o moldes. Estas impresionantes figuras fueron destruidas en 2001 por el régimen de los talibanes, tras una compleja operación de bombardeos y ante la inoperancia de las instituciones internacionales.

A pesar de los daños y de que las figuras de los dos Budas más grandes fueron completamente destruidas, sus contornos y algunas características permanecieron reconocibles dentro de sus hornacinas y, finalmente, y dentro de la colaboración internacional para reconstruir Afganistán, el gobierno de Japón se ofreció a llevar a cabo la reconstrucción de los Budas mayores. En 2002 se comprobó que un estudio fotogramétrico que se había hecho en 1970 permitía llevar a cabo esa reconstrucción propuesta por Japón. Finalmente, el Gobierno afgano ha comisionado al artista japonés Hiro Yamagata para recrear los Budas empleando sistemas de láser proyectando sus imágenes sobre su emplazamiento original, utilizando sistemas que deberán funcionar con energía solar y eólica; el valle de Bamiyán ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, como símbolo de la esperanza en que «nunca se repitan las manifestaciones de intolerancia extrema».

Como decía, el caso de los Budas no es excepcional, y los ejemplos de destrucción se repiten de forma sistemática y no solo por motivos bélicos o por desastres naturales. En este sentido, los peligros que la UNESCO señala como serias amenazas para el patrimonio son:

- Los conflictos armados y las guerras.
- Los terremotos y otras catástrofes naturales.
- La contaminación atmosférica, la caza furtiva.
- La urbanización no planificada y el desarrollo turístico desenfrenado.

Dados los riesgos que todos estos factores, y otros, suponen para el patrimonio cultural, de acuerdo con la *Convención del Patrimonio Mundial* de 1972, se elaboró la *Lista del Patrimonio Mundial en Peligro,* pudiendo inscribirse en ella aquellos bienes cuya protección exija «grandes trabajos de conservación para los cuales se haya pedido ayuda». De esa forma, en 2004, de los 788 sitios del patrimonio mundial, 35 figuraban en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro.

La inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro permite al Comité del Patrimonio Mundial asignar inmediatamente asistencia de emergencia al bien amenazado con cargo al Fondo del Patrimonio Mundial. Además, se alerta a la comunidad internacional con vistas a que aúne esfuerzos para salvar esos bienes con la intención de responder con eficacia a necesidades específicas de conservación. De hecho, la mera perspectiva de inscripción de un bien en dicha lista demuestra a

menudo su utilidad y puede tener como resultado que se adopten medidas inmediatas de conservación que eviten engrosar una Lista que se considera muy negativa. La inscripción de cualquier sitio en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro exige que el Comité establezca y adopte, en consulta con el Estado parte involucrado, un programa de medidas correctivas y que se ocupe de la supervisión del estado de conservación del sitio. En teoría, no se escatiman esfuerzos para restaurar su valor y permitir su retiro de la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro lo antes posible.

3.5.2. Tráfico de obras de arte, expolio, *elginismo*.

> «Si las gentes de Occidente se pararan a pensar alguna vez cuál sería su reacción al descubrir que la mitad de las obras conocidas de Leonardo y Miguel Ángel, la mayor parte de los Cézanne, los Turner más importantes y las primeras ediciones de Shakespeare se encontraban en Kuwait, Bombay o Pekín, tal vez podrían hacerse una idea de lo que sienten los asiáticos inteligentes al pasear por los museos de Occidente». Palabras de Nigel Cameron de 1976 (*Far Eastern Economic Review*).

En primer lugar, debe quedar claro que hablamos en este apartado de delitos, penados como tales y perseguidos por todos los sistemas judiciales. Se denomina expolio, saqueo o pillaje arqueológico y artístico al delito consistente en la incautación del patrimonio histórico, arqueológico y artístico por parte de profesionales con afán de lucro, coleccionistas, arqueólogos poco expertos o escrupulosos, anticuarios igualmente inmorales o turistas ignorantes o inconscientes, sin el permiso ni la información previa de las autoridades civiles y gubernativas de los lugares saqueados, ni respeto a las leyes de protección de bienes culturales. Estos delitos se definen también como *elginismo,* citando a Lord Byron y en *honor* a Lord Elgin, expoliador de los mármoles del Partenón.

Y, aunque pueda parecer sorprendente, el expolio es algo normal que ha dado forma a lo que entendemos por nuestro sistema de instituciones culturales, como los museos, y es fiel reflejo de fenómenos de la historia reciente, como el colonialismo.

En el que fuera un libro de denuncia pionero, Pacensky y Ganslmar (Pacensky y Ganslmar, 1985) pusieron sobre la mesa una cruda realidad en la que nos proponen una reflexión: ¿consideraríamos normal tener que viajar a Tokio para ver las obras de Goya, a Nueva York para ver una de nuestras cruces románicas más importantes o a Londres para ver *Las Meninas*? Pues para millones de ciudadanos del mundo, esto es lo normal, y nadie les pregunta si se pueden costear el viaje. Los griegos tienen que ir a Londres para ver los mármoles de Fidias del Partenón; los

egipcios tienen que ir a Berlín a ver el busto de Nefertiti; el código de Hammurabi está en París y la iglesia románica de Fuentidueña de Tajo está en Nueva York. El tema del expolio debería sensibilizar especialmente a los españoles, porque somos un pueblo cuyo patrimonio ha sido expoliado en muchas ocasiones (Merino de Cáceres, 1978,1985, 2001, 2002a, 2002b y 2002,c).

Al hablar de la lista del patrimonio mundial, nos ha quedado claro que los desequilibrios Norte-Sur de los que se habla en términos económicos, también existen en el campo de los bienes culturales. La actual distribución de los esos bienes, según Pacensky y Ganslmar, es tan escandalosamente injusta que, en los años ochenta del siglo XX se estimaba que entre 25 y 30 millones de objetos de arte, religiosos y utensilios de valor coleccionable, procedentes de los antiguos países colonizados, se encontraban en Occidente. Hoy ese número es mucho mayor, aunque la reivindicación de los países expoliados se ha hecho mucho más fuerte. Cuando Egipto o Grecia comenzaron a reclamar la devolución de algunos de sus tesoros expoliados, como el busto de Nefertiti o los mármoles del Partenón, la reacción occidental fue muy dura y se intentó que la opinión pública viera en esas reclamaciones un peligro. Se dijo que el *Tercer Mundo* quería recuperarlo *todo* y que de ser así, museos tan importantes como el British o el Louvre se verían obligados a cerrar la mayor parte de sus salas y que tendrían que hacer lo mismo prácticamente todos los museos etnológicos de Europa y Norteamérica. Pero si analizamos las cosas, nos damos cuenta de que todo esto es falso. Según Pacensky y Ganslmar (Pacensky y Ganslmar, 1985) para que nos hagamos una idea de lo que supone la acumulación de bienes culturales por parte de Occidente, basta saber que la colección etnológica del British Museum reúne diez veces más obras de arte africanas que todos los museos actuales de África juntos y la mayor colección de máscaras precolombinas de turquesas procedentes de Méjico, más que la del propio país; que más de la mitad de los tesoros más valiosos de los países asiáticos están en Occidente; que los manuscritos más importantes de la historia de Etiopía están en las bibliotecas de Oxford, Cambridge, Manchester y Windsor y que los investigadores y estudiantes etíopes no tienen fondos para acudir a verlos y estudiarlos. Es más, ofrecen un ejemplo que parece casi increíble: cuando Nigeria obtuvo su independencia, comenzó a organizar su museo nacional, pero no fue posible exhibir ni un solo objeto original: todos estaban en Occidente y hubo que exponer fotografías y pedir por favor que, al menos, se les prestara alguna de sus máscaras. Evidentemente, esta petición no fue escuchada y Nigeria ha tenido que ir comprando, con mucho esfuerzo, esos objetos de su cultura para su museo y pagando en las subastas de las grandes casas occidentales cantidades desorbitadas por ellos. Son solo algunos ejemplos indignantes de una cruda realidad que olvidamos al hacer colas ante los grandes museos para consumir apresuradamente la vista de sus colecciones, sin importarnos su origen.

Más recientemente, Sharon Waxman (Waxman, 2011) ha vuelto a analizar el tema y ha denunciado algunos hechos no menos escandalosos, como el de algunos museos estadounidenses, caso del Metropolitan Museum de Nueva York o el Paul Getty Museum de Los Ángeles. Sobre esta última institución, narra un ejemplo que revela la oscura procedencia de un conjunto de piezas originarias de Grecia e Italia que fueron adquiridas por el Museo. Después de que se efectuara esa adquisición, la curadora del Getty, Marion True, fue investigada por haber comprado una casa en la isla griega de Paros y por la que pagó cerca de medio millón de dólares con un préstamo recibido de un coleccionista griego que había vendido piezas al museo. Después de que True fuera juzgada en Roma, y de una serie de procesos, quedó al descubierto una intrincada malla de redes de saqueadores, contrabandistas, galeristas, coleccionistas y funcionarios de museos implicados en el tráfico ilegal. Como consecuencia del escándalo, el Getty Museum devolvió varias de las obras sospechosas, entre ellas una corona funeraria que perteneció a Filipo II de Macedonia, padre de Alejandro Magno, y que finalmente se expone en el Museo Arqueológico de Atenas. Sobre estos lamentables sucesos, Waxman (Waxman, 2011) recoge en su libro unas contundentes declaraciones de un traficante de obras de arte italiano:

> Le pregunté a Médici qué pensaba del comentario de Maurizio Fiorilli de que el Getty estaba lleno de antigüedades saqueadas. «Estoy de acuerdo» dijo Médici. «Si todos los países de donde salieron las antigüedades reclamasen las piezas que no tienen procedencia, el Getty se quedaría vacío. Pero no solo el Getty. La mayoría de los museos estadounidenses se quedarían vacíos».

Además de denunciar su corrupción, Waxman pone sobre la mesa una interesante cuestión que podía remover los cimientos mismos del sistema museístico, y concretamente del occidental. Según Waxman, los museos deberían informar a los visitantes de la procedencia de sus piezas, una solución que, de llevarse a la práctica, pondría de manifiesto su oscuro papel en la historia del saqueo y el expolio:

> El proceso deberá empezar con una reevaluación fundamental por parte de los museos occidentales de sus colecciones y del modo en que se presentan al público. Nuestros grandes museos mienten por omisión acerca de los objetos que exhiben en sus salas. En esta nueva era de reconocimiento del pasado, semejante estado de cosas no puede continuar. La historia del saqueo y la apropiación debe ser admitida, y debe salir a la luz para que el público comprenda los verdaderos orígenes de estas grandes obras de la Antigüedad. Ningún museo puede pretender ser un legítimo guardián de la historia si se ignora la de sus propios objetos por razones de conveniencia personal. Neil MacGregor no puede ser un buen embajador cultural para el resto del mundo si el British Museum

> continúa sin aclarar los orígenes de su pillaje en el pasado y sus graves errores subsiguientes. Puede que el zodiaco de Dendera permanezca en el Louvre, pero aquellos que vayan a verlo deberían saber que fue arrancado brutalmente de un templo de dos mil años de antigüedad y que Egipto ha pedido su devolución. La procedencia de cada objeto antiguo es parte integrante de su historia y debe ser explicada con franqueza, en las salas y en los catálogos. Y si es necesario, se deben pedir disculpas. Hace tiempo que cada objeto debería estar expuesto con su procedencia (o ausencia de la misma) completa, sobre todo en las bases de datos que son más accesibles para los especialistas y para el público en general: las páginas web de los museos.

Desde el punto de vista del patrimonio cultural, tal y como lo venimos analizando, es fundamental esta idea de que cada objeto debe ser contextualizado y referenciado, de manera que podamos conocer su historia. Pero solo si admitimos esa historia y sus errores, solo si el público reclama conocer esa verdad, se impondrá esa honesta propuesta. De hecho, el título original de la obra de Waxman*, Loot. The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World (Saqueo. La batalla sobre los tesoros robados del Mundo Antiguo),* es bastante más explicito que su versión española, puesto que refiere directamente a la lucha por el reconocimiento del hecho mismo de esa apropiación ilícita.

Y no debemos olvidar tampoco que el expolio únicamente ha tenido una dirección. Haciendo una versión de los ejemplos de Pacensky y Ganslmar, no hay constancia de *misiones* arqueológicas nigerianas que localizaran importantes tumbas en Múnich y se las llevaran a su país; ni de que un grupo de *expertos* de Perú se hayan llevado a su país un tesoro íbero localizado en Valencia, por ejemplo, pero imaginemos cómo nos sentiríamos si así hubiera sido. Como explican ambos autores (Pacensky y Ganslmar, 1985): «El arte es patrimonio de la humanidad, pero algunos parecen ser más humanos que otros» y « los ricos poseen más obras de arte que los pobres, muchísimas más, lo cual no significa que no haya habido muchos artistas pobres».

3.5.3. Una breve historia del expolio

El robo y tráfico de las obras de arte en el mundo son imparables. Cada año, miles de piezas desaparecen de los yacimientos arqueológicos sin proteger. Según Interpol y Scotland Yard, el mercado de arte robado y de antigüedades expoliadas es el segundo objetivo del crimen organizado después del tráfico de droga y parece que en la actualidad se trata de delitos paralelos e incluso articulados por los mismos delincuentes.

La historia de la Humanidad es también la historia del saqueo del patrimonio cultural. Los grandes imperios, desde Alejandro Magno a Hitler, pasando por Julio César,

Carlos V, Napoleón o la reina Victoria, arrasaron el patrimonio cultural de los vencidos con las armas en la mano. Pacensky y Ganslmar (Pacensky y Ganslmar, 1985) explican que se consideraba normal ocupar un país y arrasar con sus bienes culturales y que lo obtenido por la fuerza de las armas era algo conseguido *noblemente*. Este es el caso de todos los objetos de Egipto conseguidos por Napoleón, por ejemplo.

Todavía hoy, es fácil expoliar. Los ladrones de bienes culturales solo necesitan dinero, normalmente no demasiado, y los *contactos adecuados* porque lo usual es que los estados más afectados, o saqueados, carezcan de medios adecuados para proteger sus bienes y perseguir a los expoliadores, tanto en el interior de sus fronteras como cuando comienzan a circular por el extranjero.

El saqueo del patrimonio cultural está directamente relacionado con el fenómeno del coleccionismo y se ha llevado a cabo en todos los tiempos. Los romanos acumularon obras de arte griego especialmente a partir del siglo III a. de C. El emperador Constantino adornó su capital, Constantinopla, con obras procedentes de Grecia y Egipto. En la Edad Media es desgraciadamente famoso el saqueo de Constantinopla de 1204 por parte de los cruzados, que acabaron con lo más destacado de su patrimonio o lo trasladaron a sus lugares de origen, como sucede con los caballos que hoy decoran la basílica de San Marcos de Venecia, y que presidieron la entrada del hipódromo de Constantinopla.

El Renacimiento también se sirvió en buena medida de las operaciones de saqueo y expolio, incluso de los monumentos romanos, tan admirados, como es el caso del Coliseo, cuyas piedras sirvieron para construir los nuevos monumentos que embellecieron la ciudad.

A partir del siglo XVII y especialmente en el XVIII, se desarrolla el interés por las antiguas civilizaciones y se inician diferentes campañas arqueológicas. Entre las clases acomodadas, especialmente los jóvenes, siempre acompañados de sus *carabinas* (personas mayores encargadas de velar por su moralidad), se impone el hábito del g*rand tour*, el viaje para conocer in situ las grandes creaciones de la Antigüedad, un uso que se afianza especialmente en el siglo XIX, para conocer Italia o Grecia (como reflejan la novela de Edward Morgan Foster y la magnífica película *Una habitación con vistas,* de James Ivory, basada en ella). De la mano de esa afición por las antigüedades, reyes, príncipes y universidades de los grandes estados europeos comienzan a organizar las *misiones arqueológicas*, que usualmente tenían como resultado que se trasladasen las piezas halladas a los grandes museos y colecciones europeos, que comenzaron a crearse en la segunda mitad del siglo XVIII y especialmente tras la Revolución Francesa. Estos museos se convirtieron en poderosos demandantes de piezas, rivalizando por conseguir las mejores y esa demanda hizo aumentar el tráfico de bienes culturales hacia occidente. Uno de los más claros exponentes de esta tendencia son las campañas de Napoleón Bonaparte,

que se acompañaron de un saqueo sistemático de bienes culturales, destacando especialmente la campaña de Egipto (1798-1800), que aunque tuvo el efecto positivo de dar nacimiento a la egiptología, también supuso la pérdida para el país de muchos de sus más importantes bienes, como la famosa piedra Rosetta.

Y no menos lamentable fue el expolio de los mármoles del Partenón llevado a cabo por Lord Elgin y que hoy atesora el Museo Británico (Mercouri, en línea y García, 2008).



FIGURA 5. El Partenón. Acrópolis de Atenas. Parte de sus relieves fueron arrancados por Lord Elgin, que ha dado nombre al *elginisno,* sinónimo de expolio, y hoy se exponen en el Museo Británico. El Gobierno griego continúa reclamando su devolución. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

Por su parte, los grandes museos norteamericanos, como el Metropolitan Museum de Nueva York o el Boston Museum of Fine Arts, apoyados además por los ricos coleccionistas de Estados Unidos, no se quedaron atrás. Y en ese desastre colectivo colaboraron incluso los grandes patriarcas de la arqueología, como Heinrich Schliemann, que arrancó de suelo griego el Tesoro de Atreo y las llamadas Joyas de Helena de Troya, o Howard Carter y Lord Carnavon, los famosos descubridores de la tumba del faraón Tutankamón, quienes también se apropiaron indebidamente de parte de los objetos que encontraron, según se ha descubierto recientemente.

Los efectos de la Segunda Guerra Mundial fueron igualmente devastadores, tanto por las destrucciones que ocasionó el conflicto en sí mismo, como por el saqueo de bienes culturales llevado a cabo por los ejércitos. Especialmente, el régimen nazi expolió los museos y las colecciones de todos los países que fue ocupando

y solo muy recientemente los herederos de los propietarios judíos, cuyos bienes fueron robados, han conseguido tras una larga batalla que se reconozcan sus derechos y que destacados museos de Estados Unidos y de Europa hayan tenido que elaborar una lista de obras expoliadas por los nazis y comprometerse a devolverlas, sin excepciones, a sus legítimos dueños.

3.5.4. Las *rutas del saqueo* o la responsabilidad de Occidente

Las rutas que siguen los bienes culturales expoliados forman unos circuitos que tienen un claro origen: Europa del Este, África, Asia y Latinoamérica y un no menos claro destino: Norte de Europa, Estados Unidos y Japón, donde se encuentran los mayores compradores de obras de arte ilegales, no siempre los coleccionistas maníacos que nos presentan las novelas o el cine. A veces los compradores sin escrúpulos son representantes de museos, instituciones o empresas *respetables,* como el Paul Getty Museum de Los Ángeles (Waxman, 2011), poco interesados en conocer el origen de los bienes que compran. En realidad, se mantiene el mismo camino del robo y expolio de la época de los estados coloniales y de los imperios como el de Napoleón, la reina Victoria o Hitler.

Como explica Gaizka Olea (Gaizka, en línea), en cada zona se expolian unos bienes determinados. En los países de la órbita soviética se roba en las iglesias y el objetivo principal son los iconos, algunos salen incluso ilegalmente de los depósitos de importantes museos. En Latinoamérica (Meyer, 1990 y Báez, 2009) se roban objetos arqueológicos, alcanzándose cifras de piezas robadas realmente escandalosas. En Asia los expoliadores no dudan en destrozar templos y pagodas para arrancar de ellos las estatuas de las divinidades y en África se roba de todo: bienes etnográficos, figuras, máscaras, vasijas... Pero donde el problema alcanza proporciones de auténtico desastre es en el caso del arte primitivo o indígena, que se ha puesto *de moda,* y debido a ello, Centroamérica, África o el Sudeste Asiático vienen siendo objeto de un pillaje sistemático por parte de saqueadores que venden a Occidente valiosas piezas de sus culturas.

La UNESCO llama continuamente a las conciencias de los coleccionistas y los ciudadanos que, cada vez más, unen turismo y expolio, porque compran bienes sin importarles su procedencia o su valor real. Esta situación es difícil de resolver, lo único que podrá cambiar las cosas es educar a la población, porque como dicen los responsables de UNESCO, «Hay que convencer a los ciudadanos interesados en el arte de que apropiarse de piezas robadas no es el camino» y de que si «Siempre pedimos documentos cuando compramos una casa; debemos hacer lo mismo cuando se trata de una estatuilla». Pero es difícil enfrentarse a una realidad incuestionable: el arte supone no solo prestigio cultural, sino una forma de enriquecimiento. Así

que el tráfico de bienes culturales es lucrativo, muy lucrativo y está en manos de delincuentes especializados muy activos. Para que nos hagamos una idea del volumen de estos robos, basta decir que la mitad de los robos denunciados a Interpol en Europa guardan relación con el tráfico ilegal de obras de arte y bienes culturales. Además, es una delincuencia difícil de perseguir porque, en general, cuando las piezas han sido robadas, pasan rápidamente al mercado *legal,* por medio de subastas, coleccionistas e incluso museos. Y eso se hace con la complicidad de especialistas, puesto que muchas piezas han sido tasadas y verificadas por algunos de ellos. En el mercado abundan obras expoliadas que aparecen incluso en catálogos de Internet.

Un caso absolutamente escandaloso ha sido el saqueo con motivo de la Guerra de Irak. Todos los expertos internacionales coinciden en el hecho de que junto a la masa que asaltó los museos, entraron en ellos auténticos delincuentes expertos que sabían perfectamente qué buscaban y tenían muy claro cómo y dónde vender las piezas robadas. Desde el punto de vista de esos delincuentes, el expolio de Irak ha sido un gran negocio, favorecido por las instituciones internacionales y sus decisiones, como ha denunciado Joaquín María Córdoba Zoilo, profesor de Historia Antigua de la Universidad Autónoma de Madrid (Córdoba, 1996 y 2005). Muchas de las piezas expoliadas en Irak ni siquiera saldrán al mercado, porque habían sido *apalabradas* antes de que fueran robadas.

Los coleccionistas y los museos, cuya actitud es especialmente inaceptable, no escuchan ni al Consejo Internacional de los Museos, el ICOM, que les ha llamado muchas veces al orden. La organización insiste en que los museos deberían dar ejemplo y rechazar aquellas piezas de las que no se pueda acreditar su procedencia, cuidando del patrimonio cultural como nos preocupamos por la supervivencia de las especies animales amenazadas. Si al menos admitieran el origen dudoso de muchas de las piezas de sus colecciones, como propone Sharon Waxman (Waxman, 2011), habríamos dado un paso muy importante. Quizás la única salida sea, como adelantaba, una presión firme por parte de los visitantes de esas instituciones, forzándolas a admitir y publicar el origen de sus piezas.

3.5.5. Los nuevos conceptos de *bibliocausto, libricidio* y *memoricidio*

«Allí donde queman libros, acaban quemando hombres». Heinrich Heine.

Bibliocausto y *memoricidio* son dos términos empleados por Fernando Báez (Báez, 2004), autor de un magnífico estudio sobre la destrucción y el saqueo de los libros. Según Báez, si el holocausto fue el nombre dado a la aniquilación sistemática de millones de judíos a manos de los nazis, no debemos olvidar que ese

acontecimiento fue precedido del *bibliocausto,* la acción por la que millones de libros fueron destruidos por el mismo régimen. Báez considera la gran quema de libros de 1933 como el prólogo de la matanza que siguió y recuerda las palabras de Heine que encabezan este apartado. También según Báez, la palabra *bibliocausto* fue empleada por primera vez en un artículo de la revista *Time,* con fecha de 22 de mayo de 1933, al referirse a las quemas de libros por parte de los nazis. El término se refiere, por tanto, a un holocausto de libros; a la destrucción de libros, bibliotecas y archivos.

Recientemente, Felipe Meneses-Tello y Judith Licea de Arenas (Meneses-Tello y Licea, 2005) han establecido la delimitación de los conceptos de *libricidio* y *memoricidio*. Aclaran los autores que a raíz de la devastación ocurrida como consecuencia de la guerra de los Balcanes (la antigua Yugoslavia), se acuña el término *libricide (libricidio, librocidio o bibliocidio),* que puede utilizarse como sinónimo del vocablo *memoricidio*. A su entender, Rebecca Knuth explica, por vez primera, que en el *libricidio,* que puede ser sinónimo del término *bibliocausto* utilizado por Báez, existe una vinculación entre el genocidio (asesinato de grupos o comunidades y la destrucción de su cultura por motivos ideológicos), el etnocidio (destrucción de la cultura y de la identidad de grupos y comunidades pero sin su aniquilación física completa) y la destrucción premeditada de libros y bibliotecas y archivos por razones ideológicas de diversa índole. El término se introdujo en la historia del libro para referirse a la destrucción de textos como un patrón estable que se inserta en los grandes contextos de exterminio. Por lo tanto el *libricidio,* es *la destrucción sistemática de libros y bibliotecas*, patrocinada por Estados beligerantes que comparten «el mismo impulso hacia la negación como el genocidio y etnocidio». La terrible conclusión es que el *libricidio* no es la suma abstracta de crímenes espontáneos derivados de la pasión ideológica, sino un *método de devastación deliberado, sistemático y violento.*

Como muy acertadamente precisan Meneses-Tello y Licea de Arenas (Meneses-Tello y Licea, 2005), la diferencia entre *memoricidio* y l*ibricidio* reside en que el primero trata sobre la destrucción de las bibliotecas, los archivos, museos y monumentos arquitectónicos, y el segundo comprende solo el aniquilamiento de los libros y las bibliotecas. Por lo tanto, el *bibliocausto* es el acto de destruir libros y documentos y los espacios que los contienen, pero se liga a la voluntad de eliminar la memoria de un pueblo o colectivo, que debemos definir como *memoricidi*o, y a la persecución de ideas, religiones y opciones políticas (es un tema que puede verse tratado en la reciente película *Ágora,* de Alejandro Amenábar). *El biliocausto es una herramienta del memoricidio, del delito que implica la voluntad de destruir la memoria, la herencia, el patrimonio cultural de una colectividad*, para que de esa forma sea más fácil destruirla. Un ejemplo reciente de *bibliocausto* y *memoricidio* es la destrucción de la biblioteca de Sarajevo. Pero no debemos olvidar también que

durante la Segunda Guerra Mundial, y en la guerra de Irak, por ejemplo, la destrucción de bibliotecas y archivos no fue menos importante.

Bibliografía

Báez, F., *Historia Universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, 2004.

El saqueo cultural de América latina: de la conquista a la globalización, Barcelona, 2009.

Córdoba, J. M.ª, *Consecuencias de las sanciones sobre el patrimonio histórico-cultural de la Humanidad en Iraq, Guerra y sanciones a Irak. Naciones Unidas y el nuevo orden mundial*, Madrid, 1996. En línea: http://www.nodo50.org/csca/iraq/trib_int-96/hist-cult.html (última revisión en septiembre de 2011).

«La destrucción de la memoria histórica y arqueológica de Iraq: en defensa de un patrimonio devastado», *Hesperia culturas del Mediterráneo*, n.º 1, 2005, pp. 91-108.

García, M.ª P., «La Acrópolis de Atenas. De la *ruina recreada* al nuevo proyecto del Museo de la Acrópolis como *grito arquitectónico*», *Liño. Revista anual de Historia del arte,* n.º 14, 2008, pp. 141-153.

Meneses-Tello, F. y Licea de Arenas, J., «El problema ideológico de la selección-eliminación-destrucción de libros y bibliotecas», *Ciencias de la Información*, nº. 36, n.º 2, agosto, 2005, pp. 65-71.

Mercouri, M., «Discurso dirigido a la Oxford Union», 1986. En línea: http://www.greece.org/parthenon/marmoles/oxford_sp.htm (última consulta: septiembre de 2011).

Merino de Cáceres, J.M., «El exilio del monasterio de Santa María de Sacramenia», *Estudios Segovianos*, n.º 85, 1978, pp. 279-310.

«En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 61, 1985, pp. 145-210.

«Arthur Byne, el saqueador», *Descubrir el arte*, n.º. 32, 2001, pp.102-104.

«La rocambolesca historia de Sacramenia», *Descubrir el Arte*, n.º 35, 2002, pp.102-104.

«San Martín de Fuentidueña en Manhattan», *Descubrir el Arte*, n.º 38, 2002, pp. 96-998.

«Óvila, setenta años después (de su expolio) », *Loggia: Arquitectura y restauración*, n.º 13, 2002, pp. 38-47.

Meyer, K., *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, Méjico, 1990.

Pacensky, G. y Ganslmar, H., *Nefertiti quiere volver a casa. Los tesoros del Tercer Mundo en los museos de Europa*, Madrid, 1985.

Jokilehto, J. (comp.), *The World Heritage Li st Filling the Gaps an Action Plan for the Future/ La Liste Du Patrimoine Mondial combler les lacunes.Un plan d´action pour le future*, París, 2005.

Olea, G. «La Ruta del expolio», *El correo digital*, http://www.guiacultural.com/la_ruta_del_expolio.htm (ultima cinsulta: diciembre de 2011)

Waxman, S. *Saqueo. El arte de robar arte*, Madrid, 2011.

Documentos

Carta de Venecia de 1964. Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/VENECIA.pdf

Carta del ICOMOS Australia para los Sitios con Significación Cultural, de 1999. Carta de Burra. Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf

Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, ed. ICOMOS España: www.esicomos.org

Declaración *de Xi'an sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales.* Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/xian-declaration-sp.pdf

Lista de patrimonio mundial en peligro, http://whc.unesco.org

Vídeos

Síntesis sobre la historia del Partenón y denuncia de sus expolios por Costa Gavras. Ministerio de Cultura de Grecia. http://www.youtube.com/watch?v=aGitmYl6U90&feature=related

4. El patrimonio cultural y sus valores. Soporte de memoria, soporte de identidad: los valores intangibles del patrimonio. El patrimonio inmaterial y sus documentos específicos. Las nuevas categorías del patrimonio. Autenticidad, veracidad y credibilidad: los nuevos valores del patrimonio cultural y su relación con las teorías de conservación y restauración

4.1. El patrimonio cultural y sus valores. Soporte de memoria, soporte de identidad: los valores tangibles e intangibles del patrimonio

La materia de los bienes culturales, antes incluso de que se conocieran como tales, fue interpretada como el contenedor de una serie de valores, cuya definición se fue elaborando a lo largo del siglo xx (historia, documento, evocación, visualidad, estética, etc.) y ha sintetizado recientemente Olaia Fontal (Fontal, 2003):

1. Valor de uso, relacionado con la capacidad del patrimonio de satisfacer alguna necesidad determinada. El valor de uso puede ser tangible, relacionado con su uso concreto, e intangible, relacionado con la capacidad del bien cultural de transmitir información y permitir el avance del conocimiento humano.
2. Valor material, basado en la relación entre el bien cultural y los sentidos y que permite valorarlo en función de su forma y composición material. Entre los criterios que permiten evaluar ese valor material, estarían su grado de artificiosidad, creatividad, calidad técnica, materiales, etc.
3. Valor simbólico o relacional, que es de carácter asociativo y es fundamental desde el punto de vista de las ciencias humanas y sociales, como la Historia del Arte. Ese valor radica en la capacidad de evocación y de representación

de los bienes culturales y los convierte en un vehículo de transmisión de ideas. Es un valor fundamental.

4. Valor histórico. No se trata tanto de un valor numérico, por así decirlo: a mayor antigüedad mayor valor, sino más complejo. Este valor radica en la capacidad del bien cultural de aportar conocimiento histórico y podemos decir que es *acumulativo*. Por ejemplo, un edificio medieval que haya experimentado transformaciones a lo largo de su historia, nos aporta conocimiento histórico de varios estilos, contextos socioculturales y religiosos, etc. De esta forma, el respeto a todas las fases de un bien cultural garantiza la conservación de toda su carga histórica.
5. Valor emotivo, que radica en la capacidad de los bienes culturales de transmitir emociones, pero depende del contexto cultural en el que nos situemos, la educación, la sensibilización particular de cada individuo, de las circunstancias de la recepción de los valores del bien y del conocimiento de los mismos.

La definición de estos valores ha sido determinante en los criterios de conservación de los bienes culturales, puesto que al considerarse a la materia heredada del pasado como el contenedor de esos valores, se la dotó de un carácter casi intocable y, desde el siglo XIX, cuando se tomó conciencia de que la restauración era un proceso capaz de transformar esa materia y, por tanto, de alterar esos valores, surgió el miedo a la pérdida de los mismos, a la falsificación y se sentaron las bases teóricas del complejo debate que marcó definitivamente la historia de la metodología restauradora occidental (García, 2009).

Aceptado ese presupuesto de forma prácticamente unánime, la teoría europea parte del principio de la existencia de una materia que hay que respetar escrupulosamente y elaboró numerosas cartas y documentos de referencia en los que se centra la atención de forma casi exclusiva en los valores materiales. La idea de partida es que los bienes culturales son una materia que es un soporte de valores, pero sin materia, parecía que no había valores. Y esa *materia* siempre correspondía a la de los monumentos o edificios más destacados, a la de las pinturas y esculturas de los grandes artistas a las que se consideraban *creaciones* con mayúsculas.

Pero, al mismo tiempo, desde que comenzaron a apreciarse los restos de las culturas pasadas, nació también el interés por el estudio y la sistematización de los restos de anteriores civilizaciones, que dio origen al desarrollo de la disciplina que se llamó Arqueología, precedente de la posterior Historia del Arte, y que sentó sus cimientos en el siglo XVIII.

El siglo XIX supuso el descubrimiento de otras etapas despreciadas, como el mundo medieval. Se puso de moda la recuperación de los estilos arquitectónicos del pasado, de manera que la arquitectura vio desarrollarse al mismo tiempo los historicismos y la restauración, que son dos aspectos que no pueden separarse.

Pero, en todo este camino, ¿dónde queda la apreciación de la cultura popular, caracterizada por un soporte material más frágil, o por no tenerlo? En unas interesantes reflexiones, Jorge González (González, 1994) analiza que también, y por lo menos desde los siglos XVII y XVIII, ha existido un interés por buscar y describir los restos del pasado que se han conservado en las tradiciones de los pueblos. Lo popular pasaría entonces a formar parte del material de estudio de las ciencias, aunque siempre fue definido desde el poder, no desde esas mismas culturas. Para anticuarios y eruditos del momento, lo popular abarcaba desde lo bárbaro e inaceptable, a lo interesante, lo pintoresco y lo exótico de los antiguos. Se desarrolló poco a poco una división, un tanto elemental, entre lo popular y lo pintoresco; entre lo válido y digno de estudio y aquello de lo que podría prescindirse.

La restauración y la teoría sobre el Patrimonio nacieron unidas a los monumentos y restos del pasado, pero no a lo popular. La cultura anticuarista occidental centró sus esfuerzos en los monumentos y elaboró su teoría restauradora al servicio de ellos. Esa es la razón de que hasta fechas muy recientes, la llamada cultura popular y los materiales a ella vinculados hayan sido valorados peyorativamente y no se hayan considerado susceptibles de ser restaurados, ni siquiera conservados. Y también por ese motivo, en mi opinión, cuando la teoría occidental ha debido hacer frente al nuevo reto de asumirlos como patrimonio cultural que es necesario y obligado conservar, se ha visto falta de recursos y ha encontrado sus documentos doctrinales excesivamente rígidos para protegerla. En realidad, han debido ser los países que han mantenido una cultura basada en esos otros materiales, y en otra concepción de lo valioso y de lo auténtico, los que forzaran una reflexión que facilitara la adaptación de nuestra teoría a esos nuevos intereses (García, 2009).

Desde el campo de la antropología cultural, se ha concluido que el siglo XVIII y parte del XIX constituyen el marco del afianzamiento de la actitud romántica de la búsqueda de lo *auténtico* y lo *espontáneo*, principios o conceptos a los que se agregó una carga de valor altamente positiva, porque los mitos y la poesía del pueblo ocuparon el lugar preponderante para poder construir una romántica e idealista identidad nacional. Pero tampoco debemos olvidar que, igualmente, se aplicó esa visión, tan idealista como falsa, a la interpretación de los monumentos, dotándolos de un significado bien lejos de su realidad objetiva en muchos casos.

A pesar de todo, esa interpretación también tuvo su vertiente positiva, puesto que cimentó una actitud de reivindicación de la diferencia cultural, que acabó por convertirse en una aspiración colectiva y en una seña de identidad de muchas comunidades en las postrimerías del siglo XX y, probablemente sin pretenderlo del todo, los intereses eruditos y románticos contribuyeron a acabar, al menos en algunos ámbitos, con el exclusivismo reinante entre las clases acomodadas, al reivin-

dicar la existencia y la presencia de otras realidades sociales y culturales, aunque fueran apreciadas desde un prisma idealista y deformado.

Con el siglo XIX se desarrolló la idea de que el valor fundamental de la arquitectura radica en su ser documental y que ese valor documental se materializa necesariamente en los restos heredados del pasado. A ese valor documental se unieron el de evocación, y, andando el tiempo, otros muchos, pero siempre basándose en el principio de que no debe alterase, o debe hacerse en la mínima medida, esa materia heredada, que es depositaria o receptáculo de los valores.

Pero, al ampliarse el concepto de patrimonio cultural, también se llegó a la conclusión de que la materia no lo era todo. Nació el convencimiento de que el patrimonio está dotado de valores, y de que esos valores pueden ser materiales e inmateriales, que hay un patrimonio intangible, intocable: inmaterial. El final de esa reflexión fue la elaboración de documentos específicos sobre el Patrimonio Inmaterial.

4.2. El patrimonio inmaterial y sus documentos específicos. Las nuevas categorías del patrimonio

El proceso de definición del patrimonio inmaterial se basa en la elaboración de una serie de documentos que valoraron las manifestaciones de la cultura tradicional y popular, la arquitectura vernácula y finalmente el patrimonio inmaterial.

4.2.1. Cultura tradicional y popular y su salvaguardia

La cultura tradicional y popular quedó definida y se sentaron los principios de su protección, mediante la *Carta sobre la conservación de la Cultura Tradicional y Popular,* elaborada en Méjico en 1989, y que se ratificó en París mediante la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular de 15 de noviembre de 1989.*

Además, se reconoce el peligro de alteración y desaparición de esa cultura tradicional por la extrema fragilidad de ciertas formas de la misma y, particularmente, la de sus aspectos correspondientes a las tradiciones orales. Ante ese peligro, se reconoce la responsabilidad. En ese documento se reconoce el valor de esa cultura por las razones siguientes:

1. La cultura tradicional y popular forma parte del patrimonio universal de la Humanidad y constituye un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos y grupos sociales existentes y de afirmación de su identidad cultural.

2. Tiene gran importancia social, económica, cultural y política, en la historia de los pueblos, por el lugar que ocupa en la cultura contemporánea.
3. Es parte importante e integrante del patrimonio cultural y de la cultura viviente de los Estados en la defensa y salvaguardia de la cultura tradicional y popular y la necesidad de actuar cuanto antes:

> La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que apliquen las disposiciones que a continuación se exponen, relativas a la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, adoptando las medidas legislativas o de otra índole que sean necesarias, conforme a las prácticas constitucionales de cada Estado, para que entren en vigor en sus territorios respectivos los principios y medidas que se definen en esta recomendación.
>
> La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que comuniquen la presente recomendación a las autoridades, servicios u órganos que tengan competencia para ocuparse de los problemas que plantea la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, que también la pongan en conocimiento de las organizaciones o instituciones que se ocupan de la cultura tradicional y popular y que fomenten el contacto con las organizaciones internacionales apropiadas que se ocupan de la salvaguardia de esta.





FIGURA 6. A la derecha: tallas populares en Huesca; a la izquierda: tejedora en Estambul, Turquía. Dos manifestaciones de la cultura tradicional y de la diversidad cultural de la Humanidad. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

Como es lógico, fue necesario definir qué es la cultura tradicional y popular, de manera que todos los Estados pudieran tener un punto de partida común. Esa definición es la que debe servirnos de referencia para comprender el concepto de cultura tradicional y popular:

> La cultura tradicional y popular es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.

Es muy importante tener en cuenta, como lo hace el documento, que la cultura tradicional y popular es inseparable de la comunicad que la crea y la transmite porque:

> La cultura tradicional y popular, en cuanto expresión cultural, debe ser salvaguardada por y para el grupo (familiar, profesional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.) cuya identidad expresa.

Una cultura tan frágil precisa de mecanismos específicos de protección, cuyo punto de partida es el conocimiento, para lo cual el documento aconseja elaborar un registro de la misma, partiendo de un esquema general de clasificación, pero teniendo en cuenta las diferencias regionales o locales. Y también necesita estrategias de conservación adaptadas a sus características, ya que se trata de una cultura viva, en continua evolución, que solo podría conservarse en términos convencionales (conservar=fijar) en caso de que no continuara *viva*. De esa manera, el documento precisa que la conservación de la cultura tradicional y popular se refiere a la documentación relativa a las tradiciones vinculadas a esa cultura, y su objetivo, en caso de no utilización o de evolución de dichas tradiciones, consiste en que los investigadores y los portadores de la tradición puedan disponer de datos que les permitan comprender el proceso de modificación de la tradición. Aunque la cultura tradicional y popular viva, dado su carácter evolutivo, no siempre permite una protección directa, la cultura que haya sido fijada debería ser protegida con eficacia.

La salvaguardia de la cultura tradicional y popular incluye la protección de las tradiciones vinculadas ella y a sus portadores. Cada pueblo posee derechos sobre su propia cultura, pero la conservación de esa cultura suele perder vigor bajo la influencia de la cultura industrializada que difunden los medios de comunicación de masas y por eso es necesario tomar medidas para garantizar la pervivencia y el

apoyo económico de las tradiciones vinculadas al patrimonio tradicional y popular, tanto dentro de las colectividades de las que proceden, como fuera de ellas.

Además, también es importante difundir la cultura tradicional y popular y para ello hay que sensibilizar a la población con respecto a su importancia como elemento identitario. Para que se tome conciencia de su valor y de la necesidad de conservarla, es esencial proceder a una amplia difusión de los elementos que constituyen ese patrimonio cultural, y en esa difusión se debe evitar toda deformación, a fin de salvaguardar la integridad de las tradiciones.

En definitiva: la cultura tradicional popular, en la medida en que se plasma en manifestaciones de la creatividad intelectual individual o colectiva, merece una protección análoga a la que se otorga a las producciones intelectuales.

4.2.2. El patrimonio vernáculo construido

Continuando con la protección de la cultura tradicional y popular, se elaboró un documento específico sobre el patrimonio vernáculo, sobre la arquitectura popular, o tradicional, que se aprobó en Méjico en 1999. En ese documento se define ese patrimonio:

> El Patrimonio Vernáculo construido constituye el modo natural y tradicional en que las comunidades han producido su propio hábitat. Forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales.

Y se habla de su profundo significado para la Humanidad:

> El Patrimonio Tradicional o Vernáculo construido es la expresión fundamental de la identidad de una comunidad, de sus relaciones con el territorio y al mismo tiempo, la expresión de la diversidad cultural del mundo.

El patrimonio vernáculo construido puede ser reconocido por las siguientes características:

a) Un modo de construir emanado de la propia comunidad.
b) Un reconocible carácter local o regional ligado al territorio.
c) Coherencia de estilo, forma y apariencia, así como el uso de tipos arquitectónicos tradicionalmente establecidos.
d) Sabiduría tradicional en el diseño y en la construcción, que es trasmitida de manera informal.
e) Una respuesta directa a los requerimientos funcionales, sociales y ambientales.
f) La aplicación de sistemas, oficios y técnicas tradicionales de construcción.

El mayor problema al que se enfrenta esta arquitectura es que la continuidad de una tradición se ve amenazada en todo el mundo por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica. Debido a esa homogeneización de la cultura y a la globalización socio-económica, las estructuras vernáculas son, en todo el mundo, extremadamente vulnerables y se enfrentan a serios problemas de obsolescencia, equilibrio interno e integración. La UNESCO reconoció, por ello, que es necesario, como ampliación a la Carta de Venecia, establecer principios para el cuidado y protección de nuestro patrimonio vernáculo.

Lo principal es tener muy claro que la conservación del patrimonio vernáculo construido es imposible si no se conservan las técnicas constructivas tradicionales. En palabras de la Carta:

> La continuidad de los sistemas tradicionales de construcción, así como de los oficios y técnicas asociados con el Patrimonio Vernáculo, son fundamentales como expresión del mismo y esenciales para la restauración de dichas estructuras. Tales técnicas deben ser conservadas y legadas a las futuras generaciones, mediante la educación y formación de artesanos y constructores.

La conservación del Patrimonio Vernáculo Construido es muy compleja, porque no pude ser abordado desde una sola disciplina y porque hay que respetar su lógica evolución como patrimonio *vivo* y la identidad de la comunidad que lo crea. Además, es necesario su preservación y su estudio sean llevadas a cabo por grupos multidisciplinares de expertos, que reconozcan la inevitabilidad de los cambios, así como la necesidad del respeto a la identidad cultural establecida de una comunidad. Finalmente, esa arquitectura vernácula no debe ser conservada sin atender al progreso sostenible de las comunidades que la crean y transmiten. Por ese motivo, la adaptación a las nuevas necesidades o la reutilización de las estructuras vernáculas deben ser llevadas a cabo de modo que respete la integridad de su configuración, siempre que sea compatible con los niveles de habitabilidad deseados.

La falta de aprecio que, en general, se tiene por esta arquitectura, hace que sea fundamental educar a la población para que contribuya a su conservación. Por eso, los gobiernos y las autoridades, ayudados por grupos y organizaciones, deben desarrollar:

a) Programas educativos para conservadores, sobre los principios del patrimonio tradicional.
b) Programas de especialización para asistir a las comunidades en el mantenimiento de los sistemas tradicionales de construcción, así como de los oficios correspondientes.

c) Programas de información que promuevan la conciencia colectiva de la cultura autóctona, en especial a las nuevas generaciones.
d) Promoción de redes regionales de arquitectura vernácula para el intercambio de experiencias y especialistas.

4.2.3. El patrimonio cultural inmaterial (PCI)

La elaboración del concepto de Patrimonio Inmaterial es resultado de una larga evolución que nos ha llevado a comprender que el Patrimonio no es únicamente aquello que tocamos o vemos, sino sus significados y valores, las tradiciones y usos unidos a lo material e incluso aquellos que no lo están.

La adopción de la Convención de 2003 fue la culminación de la larga serie de iniciativas emprendidas por la UNESCO en pro de la causa de la salvaguardia del patrimonio inmaterial, desde que Bolivia planteó por primera vez la cuestión en 1973.

En 1994 se instituyó el programa de *Tesoros Humanos Vivos* con el objetivo de fomentar la creación de sistemas nacionales que otorgaran un reconocimiento oficial a los depositarios y ejecutantes de las tradiciones, dotados de gran talento, alentándoles a transmitir a las nuevas generaciones sus conocimientos y técnicas relacionados con elementos específicos del patrimonio cultural inmaterial.

En 1997/98 la UNESCO aprobó el programa de *Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad*, por el que se establecía una distinción internacional y, por medio de un sistema de listas, se trataba de divulgar, exaltar y salvaguardar determinados elementos escogidos del PCI. El Programa de Obras Maestras se inspiró en un principio en la Lista de la Convención del Patrimonio Mundial, pero más tarde se ha desarrollado en la línea de la Convención de 2003. De hecho, el programa de Obras maestras se está revelando de gran importancia para la puesta en práctica de la Convención de 2003.

A finales del decenio de 1990, los expertos, tras una larga serie de reuniones regionales, llegaron a la conclusión de que era necesario un instrumento legal vinculante en el ámbito de la salvaguardia del patrimonio inmaterial, y de que la Recomendación de 1989 sobre la cultura tradicional se había centrado demasiado en la documentación y no lo suficiente en la protección de las tradiciones y las costumbres vivas, las comunidades y los grupos depositarios de esas costumbres y tradiciones.

En 2001, la XXI reunión de la Conferencia General decidió orientar sus esfuerzos hacia la elaboración de un nuevo instrumento normativo, preferiblemente una convención, que finalmente se ratificó en la 32ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO el 17 de octubre de 2003.

Según la Convención de 2003, *el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) - el patrimonio vivo - es el crisol de nuestra diversidad cultural y su conservación, una garantía de creatividad permanente.*

La Convención afirma que el PCI se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro);
- Usos sociales, rituales y actos festivos;
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- Técnicas artesanales tradicionales.

La *Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* define el patrimonio cultural inmaterial más concretamente como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

Es interesante destacar que la Convención incluye también en su definición de instrumentos del PCI los objetos, artefactos y espacios culturales relacionados con las manifestaciones del PCI, estableciendo así la posibilidad de una cooperación efectiva con otros instrumentos normativos internacionales.

La definición de la Convención de 2003 señala, igualmente, que el patrimonio cultural inmaterial tiene las siguientes características:

- Se transmite de generación en generación;
- Es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia;
- Infunde a las comunidades y los grupos un sentimiento de identidad y de continuidad;
- Promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana;
- Es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes;
- Cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Pero, a mi entender (García, 2009), la gran aportación de este documento, que ha cambiado nuestra visión y marcó la pauta de posteriores reflexiones y prácticas con respecto al patrimonio cultural y sobre la autenticidad, es la idea de que el patrimonio material es inseparable del inmaterial y que la manera en que se transmite el patrimonio de los pueblos, de las comunidades, no es la que consideramos habitualmente en nuestras Universidades y en nuestros grados. El patrimonio cultural inmaterial (PCI) es tradicional sin dejar de estar vivo. Se recrea constantemente

y su transmisión se realiza principalmente por vía oral. El depositario de este patrimonio es la mente humana, siendo el cuerpo humano el principal instrumento para su ejecución o encarnación. Con frecuencia se comparten el conocimiento y las técnicas dentro de una comunidad, e igualmente las manifestaciones del PCI se llevan a cabo, a menudo, de forma colectiva.

Muchos elementos del PCI están amenazados debido a los efectos de la globalización, las políticas homogeneizantes y la falta de medios, de valorización y de entendimiento que -todo ello junto- conducen al deterioro de las funciones y los valores de estos elementos y a la falta de interés hacia ellos entre las nuevas generaciones. La Convención habla de comunidades y de grupos depositarios de la tradición, pero no los especifica, porque los expertos coincidían en la idea de que estas comunidades están abiertas, en que pueden ser dominantes o no dominantes, en que no están necesariamente unidas a territorios específicos y en que una persona puede muy bien pertenecer comunidades diferentes o pasar de una comunidad a otra.

4.2.4. Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad



FIGURA 7. Plaza de Jmaa el Fna, Marrakech, Marruecos. Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial, o Intangible. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

Como acabamos de ver, la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad es una distinción creada por la UNESCO en 1997 y se creó porque la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial,

Cultural y Natural, adoptada en 1972, se aplicaba exclusivamente a la preservación del patrimonio material. Se pretendía extender esta protección al patrimonio cultural inmaterial, un patrimonio que, aunque es de índole frágil y perecedera, resulta esencial para la identidad cultural de los pueblos.

La Proclamación distingue dos tipos de manifestación del patrimonio cultural inmaterial: las formas de expresión cultural populares y tradicionales y los espacios culturales. Este patrimonio abarca formas diversas y complejas de manifestaciones vivas, en constante evolución, expresadas a través de las tradiciones orales, las artes del espectáculo, músicas, actos festivos, ritos, prácticas sociales o los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza.

Los objetivos del programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial son el reconocimiento del valor de este patrimonio y crear los sistemas adecuados para salvaguardarlo y revitalizarlo.

¿Cómo se seleccionan estas Obras Maestras? El proceso seguido es el siguiente: cada dos años, se invita a los Estados miembros a presentar expedientes de candidatura que son evaluados por ONG especializadas en las diversas áreas que abarca el patrimonio inmaterial. Después, un jurado internacional examina las candidaturas basándose en los siguientes criterios: las expresiones y los espacios culturales propuestos deben constituir una tradición cultural viva, proceder del genio creador humano, contribuir a la afirmación de la identidad cultural de la comunidad concernida o estar expuestos al riesgo de degradación o de desaparición. Además, las candidaturas tienen que aportar un plan de acción de revitalización, salvaguardia y promoción, porque una obra maestra proclamada implica el compromiso del correspondiente Estado miembro a garantizar que se pondrán en marcha los planes de salvaguarda que siempre deben hacerse en estrecha colaboración con las comunidades que sostienen esas obras maestras.

La primera Proclamación de una Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial tuvo lugar en mayo de 2001 y las obras maestras ya proclamadas se recogen en el sitio web: www.unesco.org/culture/masterpieces.

4.2.5. Tesoros Humanos vivos

También quedó claro que el Patrimonio Inmaterial no puede explicarse sin la comunidad y especialmente sin las personas que lo conservan, enriquecen y transmiten y por eso se desarrolló el Programa de Tesoros Humanos Vivos. Los tesoros humanos vivos son individuos que poseen en sumo grado las habilidades y técnicas necesarias para producir determinados elementos de la vida cultural de un pueblo y mantener la existencia de su patrimonio cultural material.

4.2.6. Declaración de Yamato sobre Enfoques Integrados para Salvaguardar el Patrimonio Material e Inmaterial

El último paso en la evolución del concepto del patrimonio cultural se da al aceptar que el patrimonio material y el inmaterial están unidos. Y esta nueva visión se plasmó en la *Declaración de Yamato sobre Enfoques Integrados para Salvaguardar el Patrimonio Material e Inmaterial*. Esta declaración se elaboró en Nara, Japón, en la *Conferencia internacional para la salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial: hacia un enfoque integrado,* celebrada entre el 20 y el 23 de octubre de 2004, en la que se llegó a las siguientes Conclusiones:

1. El patrimonio cultural inmaterial es recreado constantemente, el término *autenticidad,* tal y como se aplica al patrimonio cultural material, no es adecuado cuando se trata de identificar y salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.
2. Teniendo en cuenta la interdependencia y las diferencias existentes entre el patrimonio cultural material y el inmaterial, así como entre los enfoques adoptados para la salvaguardia de ambos, proponemos que, en la medida de lo posible, se elaboren enfoques integrados con el fin de que la salvaguardia del patrimonio material y el inmaterial de las comunidades y los grupos sea coherente, beneficiosa para ambos y logre un efecto de refuerzo mutuo.

En definitiva: *personas y cultura material se entienden, por fin, como un complejo entramado que se salvará o se perderá unido.*

4.3. La Declaración Universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural

El último documento de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural hace referencia al respeto a la diversidad, partiendo de la idea de que l*a riqueza cultural del mundo reside en su diversidad dialogante*.

La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural se aprobó por unanimidad en una coyuntura muy singular: acababan de producirse los terribles acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 y la XXXI reunión de la Conferencia General de la UNESCO constituía el primer gran encuentro de nivel ministerial después de aquel día aciago. Ello brindó a los Estados la ocasión de reafirmar su convicción de que el diálogo intercultural es el mejor garante de la paz,

y de rechazar categóricamente la tesis que auguraba un choque inevitable entre las culturas y civilizaciones.

Un documento como este supone un planteamiento novedoso para la comunidad internacional. En él se eleva la diversidad cultural a la categoría de *patrimonio común de la humanidad, tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos,* y su defensa se convierte en un imperativo ético indisociable del respeto de la dignidad de la persona. La Declaración aspira a preservar ese tesoro vivo, y por lo tanto renovable, que es la diversidad cultural, diversidad que no cabe entender como patrimonio estático, sino como proceso que garantiza la supervivencia de la Humanidad; aspira también a evitar toda tentación segregacionista y fundamentalista que, en nombre de las diferencias culturales, sacralice esas mismas diferencias y desvirtúe así el mensaje de la Declaración Universal de Derechos Humanos. La Declaración insiste en el hecho de que cada individuo debe reconocer no solo la alteridad en todas sus formas sino también el carácter plural de su propia identidad dentro de sociedades igualmente plurales. Solo así es posible conservar la diversidad cultural en su doble dimensión de proceso evolutivo y fuente de expresión, creación e innovación.

Esta Declaración, que se acompaña de las grandes líneas de un plan de acción, puede convertirse en una formidable herramienta de desarrollo, capaz de humanizar la mundialización. Opone a la cerrazón fundamentalista la perspectiva de un mundo más abierto, creativo y democrático y se cuenta entre los textos fundadores de una nueva ética que la UNESCO quiere promover en los albores del siglo XXI, con la voluntad y el deseo de que algún día adquiera tanta fuerza como la Declaración Universal de Derechos Humanos.

4.4. Autenticidad, veracidad y credibilidad: los nuevos valores del patrimonio cultural y su relación con las teorías de conservación y restauración del patrimonio

4.4.1. El concepto de autenticidad

El concepto de *autenticidad* ha evolucionado a lo largo del tiempo (García, 2009). Para el Helenismo, verdad y autenticidad eran dos caras de una misma moneda, mientras que para el cristianismo la autenticidad cobró un carácter religioso, que se convirtió en científico a partir del siglo XVIII, cuando la arqueología comenzó a discernir entre original y copia, como ya sabemos.

La relación entre el concepto de patrimonio y la evolución de la idea de autenticidad es evidente y la continua ampliación del concepto de Patrimonio nos ha llevado necesariamente a revisar el concepto de autenticidad, término que sigue sin estar demasiado claro.

La creciente diversidad de las categorías de patrimonio, de sus materiales y de los métodos de construcción o de planificación, han hecho que aceptemos la idea de que debe haber normas variables para una *conservación auténtica,* y que hay que tener en cuenta las diferentes interpretaciones del concepto de autenticidad según las diversas tradiciones culturales.

La idea de que la autenticidad del patrimonio cultural está directamente relacionada con la conservación de su materia *original* encaja en una arquitectura, como la europea, que tiene en la solidez una de sus aspiraciones fundamentales, pero es muy difícil de aplicar en otros ámbitos culturales, y sobre materiales más frágiles, como la madera o la tierra.

Además, ya comienza a aceptarse que los valores de identidad o de autenticidad también están relacionados con la significación de las obras arquitectónicas o urbanísticas y que el mismo concepto o la representación social de un bien cultural, pueden tener más importancia que el objeto en sí mismo. Materia y valores del patrimonio son interdependientes y la autenticidad de un bien cultural depende de ambos.

En África, América Latina, Asia u Oceanía, donde buena parte del patrimonio construido se caracteriza por el uso de materiales perecederos, que son sistemáticamente repuestos, como pasa con el adobe, por ejemplo, la autenticidad de esa arquitectura se basa precisamente en la continua reposición de la materia y pretender hacerla perdurable sería alterar sustancialmente sus valores. En esos casos, aplicar una teoría restauradora basada en la introducción de técnicas encaminadas a perpetuar la materia sería imponer una visión eurocentrista y en absoluto respetuosa con la misma esencia de la cultura de esas comunidades. La autenticidad en esos casos estará basada en las tradiciones constructivas, en el uso de determinados materiales y en la transmisión de esa cultura, en el respeto a su integración armónica con el medio natural y socioeconómico.

4.4.2. La aportación de Japón y el Documento de Nara sobre autenticidad

Este cambio de perspectiva queda claro en el *Documento Nara sobre Autenticidad,* adoptado en la Conferencia organizada por ICOMOS que se realizó en esa ciudad japonesa en 1994. El Documento de Nara toma como referencia la Convención sobre la Protección del Patrimonio cultural y Natural de la UNESCO (1972) y

la Carta de Venecia (1964) y, entre otras cosas, define la diversidad cultural como un valor en sí mismo que debe ser promovido, sobre todo en un contexto de homogeneización y globalización como el que afrontamos:

> La diversidad de las culturas y del patrimonio de nuestro mundo es una fuente irreemplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. La protección y el acrecentamiento de la diversidad cultural y del patrimonio de nuestro mundo deben ser promovidas activamente como aspectos esenciales del desarrollo de la vida humana.

Y como esos diversos valores culturales pueden entrar en conflicto entre sí, se establece también la necesidad de reconocer que los valores culturales de todas las partes son legítimos: *Todas las culturas y sociedades tienen sus raíces en formas y medios particulares de expresión tangibles e intangibles, que constituyen su patrimonio, y que deben respetarse.*

El Documento de Nara defiende que puede haber concepciones diferentes sobre el significado de la autenticidad del patrimonio cultural y propone que las acciones de conservación del patrimonio tienen su razón de ser en relación con los valores que se atribuyen a los bienes patrimoniales y que esta atribución de valores depende, en gran medida, de la calidad de las fuentes de información disponibles sobre ellos y de la capacidad de entender esas fuentes. Además, el juicio sobre los valores que se atribuyen al patrimonio cultural, así como a la credibilidad de las fuentes de información sobre estos bienes, puede variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo, lo que implica que no se debe establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y autenticidad. En definitiva, todo esto supone que el reconocimiento de que la valoración y el tratamiento que las sociedades otorguen a sus bienes patrimoniales varía a través del tiempo y entre cada una de ellas.

Asimismo, el Documento de Nara nos sitúa frente al reto de aceptar que la teoría restauradora occidental no es extrapolable a otras culturas, porque se basa en un concepto de autenticidad determinado (el valor de la materia original). De hecho, uno de los primeros puntos que quedó claro en la reunión es que en algunos idiomas del mundo no existía una palabra para definir el concepto de autenticidad.

La autenticidad es un valor cultural, y por lo tanto no unívoco ni universal, y guarda estrecha relación con conceptos como historia, pasado, tradición, creación, individuo. Asimismo, como todos los conceptos culturales, es inseparable de los determinantes materiales, ideológicos, económicos. Es obvio que una arquitectura elaborada con materiales que exigen la reposición constante no pudo, ni puede, basarse en la permanencia del material, sino en la de la técnica tradicional y que,

por lo tanto, la técnica es, en ese contexto, el parámetro que garantiza la autenticidad. El hecho de reponer cíclicamente el material de que está hecha la arquitectura, tiene relación con ideas profundas sobre el cosmos, con creencias religiosas, con la misma idea del tiempo y del pasado. La cultura restauradora occidental entiende la Historia desde un punto de vista relacionado con la cultura científica y con una clara visión diacrónica (la historia es una evolución a lo largo del tiempo y existe un pasado que es distinto al presente). Desde el siglo XVIII, la idea del pasado como aquello que ya no se puede volver a vivir, y del que nos quedaría la Memoria, de la que los monumentos son testimonio material, nos ha llevado a intentar conservarlos.

Para la teoría asumida por la UNESCO, y difundida en documentos y recomendaciones internacionales, todo objeto es auténtico desde su creación y con toda su historia y, de esa manera, conservar lo auténtico sería salvaguardar lo creativo, la realidad física y el discurrir del tiempo histórico materializado en ella y, en cambio, para los representantes del ámbito cultural latinoamericano, africano y asiático, la cuestión no está tan clara, puesto que la materialidad de buena parte de sus bienes arquitectónicos, fabricados con madera, adobe o azulejo, por ejemplo, y sometidos a continuas reparaciones y reposiciones, es bien distinta a las de las construcciones pétreas. La teoría restauradora occidental no es siempre aplicable a otras culturas, porque se basa en un concepto de autenticidad pensado para una arquitectura de piedra, y por lo tanto perdurable. Materia original como garantía de autenticidad no es un concepto universalmente válido. Desde el punto de vista de otras culturas la autenticidad se basa en la pervivencia de los valores, las técnicas, la cultura y las tradiciones; en lo que no se puede *tocar,* o inmaterial y en las personas que lo transmiten. Este mismo criterio se aplica a nuestro patrimonio tradicional o vernáculo (García, 2009).

4.4.3. La visión americana de la autenticidad

El Documento Regional del Cono Sur sobre Autenticidad se elaboró dentro del V encuentro regional de ICOMOS Brasil, en la ciudad de Brasilia, y sus conclusiones se conocen, precisamente, como *Carta de Brasilia.* Según los autores de la Carta, el significado de la autenticidad se liga a la idea de verdad; es auténtico aquello que se da por verdadero o es cierto, aquello que no ofrece dudas:

> El significado de la palabra autenticidad está íntimamente ligado a la idea de verdad, es auténtico aquello que es verdadero, que se da por cierto, que no ofrece dudas. Los edificios y sitios son objetos materiales portadores de un mensaje o argumento cuya validez, en un marco de contexto social y cultural determinado y de su comprensión y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en

patrimonio. Podríamos decir, en base a este principio, que nos hallamos ante un bien auténtico cuando existe una correspondencia entre el objeto material y su significado.

Y sobre el punto concreto de la relación entre la autenticidad y la materia, la Carta de Brasilia defiende una postura relacionada directamente con las peculiaridades de una arquitectura caracterizada por lo efímero de sus materiales:

> Una parte importante de nuestro patrimonio, especialmente la referida a la arquitectura vernácula y tradicional, está conformada por materiales que son efímeros por naturaleza, como la tierra, los elementos vegetales, la madera, etc. En estos casos, la renovación de prácticas evolutivas en continuidad cultural como la sustitución de algunos elementos con técnicas tradicionales, resulta una respuesta auténtica.

La definición de la idea de autenticidad se basa, por tanto, en la conservación de usos culturales por encima de lo material, porque e*l soporte tangible no debe ser el único objetivo de la conservación.*

Por otra parte, la Carta de Brasilia reconoce que la autenticidad del patrimonio se relaciona con su naturaleza. De esa forma, el valor de la autenticidad no será el mismo para la arquitectura colonial, industrial, académica, ecléctica, moderna, etc. En función de sus características, la renovación de la materia será aceptable o no.

Esta revisión de la idea de autenticidad se profundizó en el Simposio Interamericano sobre Autenticidad en la Conservación y Manejo del Patrimonio Cultural, auspiciado por el Comité Nacional del ICOMOS de Estados Unidos, US/ICOMOS, y celebrado en San Antonio, Texas, en marzo de 1996. El punto de partida de la convocatoria deja muy clara su postura:

> Hasta hace poco, el concepto de autenticidad había sido limitado a su interpretación eurocéntrica, que la ve yaciente sobre los materiales históricos del monumento en sí. Con la expansión del concepto de patrimonio cultural para incluir nuevas categorías, como la arquitectura vernácula y los paisajes culturales, la autenticidad ha exigido una nueva definición que va más allá de la materia física como elemento de importancia para incluir calidades intangibles, como lo son las tradiciones artesanales y la influencia de los valores de las culturas vivas sobre las características visuales de un sitio de valor cultural.

Básicamente, los puntos coincidentes de la reunión insisten en que el concepto de autenticidad no es unívoco y que no se puede aplicar al patrimonio vernáculo el mismo criterio que al monumental, por ejemplo.

En resumen: a pesar de las diferencias culturales, parece establecerse un criterio común, que es el de aceptar, como un medio de conservar la autenticidad, los límites impuestos por los materiales y técnicas constructivas. No es lo mismo conservar una arquitectura de piedra que una de barro o madera, independientemente de que estas se sitúen en uno u otro continente, porque la misma naturaleza frágil de la materia lleva aparejada su reposición cíclica.

Pero todo esto no puede hacernos olvidar nuestra propia idea de autenticidad. No podemos aceptar que, basándonos en una falsa postura *aperturista,* se adopten soluciones que supongan, igualmente, alterar nuestro propio concepto de la autenticidad, el correspondiente a nuestra arquitectura elaborada con voluntad de permanencia. Ese peligro ha sido puesto de manifiesto en el Seminario sobre el Valor Intangible del Patrimonio, promovido por el ICOMOS y celebrado en Sevilla en 2001 y en cuyas conclusiones se afirma que no deben aplicarse a nuestro ámbito, «donde los materiales de los edificios históricos no solo se han concebido tradicionalmente como indeleblemente unidos a las formas, sino con una innegable voluntad de permanencia y perdurabilidad», actitudes propias de una arquitectura concebida como perecedera. En el Seminario se elaboró una reflexión en torno al valor intangible, y al mismo concepto de autenticidad, pensado para *la civilización occidental,* entendiéndose que la preservación de la misma en Occidente estaría relacionada con la conservación del significado intangible, su ubicación, sus formas y sus materiales.

En sustancia, el valor de la autenticidad es plural y no puede ser aplicado ni entendido de forma idéntica tanto en distintos ámbitos culturales, como en distintos tipos de patrimonio. Está estrechamente relacionado con los materiales, las técnicas, y las tradiciones constructivas y debe aplicarse teniendo en cuenta tanto la materialidad, como los valores intangibles del bien.

Pata terminar, una última consideración que debemos tener en cuenta es que el patrimonio cultural es limitado y finito y que por ello hay que primar la conservación y el progreso sostenible.

Bibliografía

Calaf, R., *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de caso,*. Gijón, 2010.

García, M.ª P., *Humilde Condición. La conservación de la autenticidad del patrimonio cultura*l, Gijón, 2009.

González, J., *Más (+) cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Documentos

Carta del Patrimonio Vernáculo construido.
http://www.talactor.com/archivos/legint/1999_ICOMOS_CartaM%C3%A9jico2.pdf
Carta de Brasilia. Documento Regional del Cono Sur sobre la autenticidad. Versión en PDF:
http://www.tandil.gov.ar/cultura/patrimonio/pdf/Carta_de_Brasilia.pdf
Documento de Nara sobre la Autenticidad:
http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAesp.htm
Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

5. La historia del arte y el patrimonio cultural. Evolución disciplinar. La profesionalización de la historia del arte. El deterioro de los bienes culturales y sus agentes de degradación. La historia del arte y la conservación de los bienes culturales. Inventario y catalogación

5.1. La historia del arte y el patrimonio cultural. Evolución disciplinar. La profesionalización de la historia del arte

La Historia del Arte es una disciplina relativamente joven, que hoy está inserta en un proceso de reorientación de su papel entre las ciencias humanas. Como afirmaba hace ya años el profesor José Fernández Arenas (Fernández, 1982), nos encontramos en un momento en el que «es necesario hacer una revisión crítica de sus métodos, para conocer sus fundamentos y la validez científica de sus procedimientos teóricos y prácticos». La revisión científica, los nuevos campos de acción de nuestra disciplina y su nuevo carácter aplicado, deben acompañarse de la correspondiente revisión de nuestras metodologías y de nuestra práctica disciplinar.

Es necesario saber de dónde viene la historia del arte, en que situación nos encontramos y hacia dónde debemos reorientarnos, especialmente en un momento de replanteamiento general de los grados universitarios y después de que el nuestro estuviera incluso a punto de desaparecer. Tenemos que reflexionar sobre nuestra profesionalidad.

Nuestra disciplina, la historia del arte, es resultado de una evolución, pero solo podemos considerarla como una ciencia, en sentido estricto, desde el momento en que se establecen unos criterios y unos métodos para estudiar el objeto artístico, y ahora los nuevos objetos de estudio: el patrimonio cultural en sus diferentes manifestaciones, como el cine, la arquitectura industrial, el cómic, la videocreación, etc.

El campo de estudio de la obra del arte ha crecido, y lo sigue haciendo, a un ritmo vertiginoso, a medida que nuestro concepto de arte y patrimonio se amplían.

Esa institucionalización de la historia de arte como ciencia no cristalizó hasta el siglo XIX, cuando se desarrollaron los métodos para el estudio histórico de los documentos y los criterios para el análisis de las formas y los estilos. Antes de implantarse estos criterios sistemáticos, puede considerarse la existencia de una *prehistoria* de nuestra ciencia.

Ese camino, según Fernández Arenas (Fernández, 1982), se desarrolló siguiendo dos vías diferentes. De una parte, la elaboración de las *Vidas* de los artistas, que se recogieron en tratados de tipo técnico cuyo principal objetivo era exaltar las artes e imponer unos determinados criterios, concepciones y teorías estéticas, especialmente normativas sobre la belleza y lo bello, a las que debían subordinarse las obras de arte. Esas biografías y esas reflexiones sobre la belleza ideal, a la manera de Vasari, por ejemplo, tuvieron como consecuencia que, durante los siglos siguientes, solo se han considerado bellas y *artísticas* aquellas obras que se hemos adaptado a las formas y normas de lo Clásico. Y también han fomentado la visión de la obra de arte como algo casi sagrado y del artista como un individuo de características excepcionales, ajeno a la realidad histórica que le toca vivir, podemos decir que por encima de todo lo que no fuera su propia pulsión creadora, en palabras de Fernández Arenas, elevándolo «a un rango sacerdotal denominado genio».

Siguiendo esos criterios, considerando únicamente las obras *geniales* a sus no menos *geniales* y excepcionales creadores, la historia del arte fue una historia de las creaciones elitistas y, por lo tanto, desarrolló una catalogación elitista de lo que debía o no ser considerado por nuestra disciplina.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) se acercó a la posibilidad de elaborar una historia del arte más objetiva, pero continuó defendiendo la preeminencia del clasicismo griego y poco después, fueron los románticos los que finalmente rompieron con esa visión que despreciaba buena parte de las creaciones que hoy consideramos objeto de estudio de la historia del arte, como es el caso de las manifestaciones del arte medieval. Pero, de nuevo, los románticos cargaron su visión del arte de sus ideas nacionalistas y de un sustrato moralizante.

Fue necesario dar el paso de prescindir de ideas abstractas y de cánones estéticos reduccionistas, para acercarnos finalmente al dato histórico y artístico de la obra en sí misma. Con el historicismo característico del siglo XIX, con las ideas positivistas y con la idea del determinismo del medio y el ambiente, que hacen a la obra de arte y a los artistas *ser como son,* comenzaron a contextualizarse las expresiones artísticas. Se tomó conciencia de la evolución formal y técnica; se inició una clasificación, ordenación y catalogación de las obras de arte, de la misma manera que los naturalistas comenzaron a hacerlo con las especies vegetales y animales.

En el fondo, en este momento, la historia del arte estaba estrechamente vinculada a los nacientes museos y estaba muy lastrada por la clasificación de sus colecciones. Y también está muy determinada por el coleccionismo. Se trataba de identificar, catalogar y ordenar las obras de arte y seguía primando el criterio de que existían algunas que merecían el calificativo de geniales, superiores, de obras de arte con mayúsculas, dignas de ser estudiadas, conservadas y coleccionadas. Coleccionismo, museos e historia del arte estaban estrechamente relacionados y nuestra disciplina no había alcanzado su independencia. Los objetos artísticos se entendían como un corpus, un conjunto de objetos, que necesitaban una explicación sobre su origen, sus diferencias y sus similitudes, su finalidad (su función en las sociedades que las habían creado) y su conservación.

Aloïs Rielg (1858-1905) es un personaje fundamental en la consolidación de nuestra disciplina y sus teorías son imprescindibles para comprender la transición que se produce a principios del siglo XX en la valoración de las obras de arte. Rielg no concibe el paso del tiempo como una degradación y supera la herencia romántica al partir de una doble observación del monumento:

- Subjetiva: determinada por la percepción que del monumento haga el espectador.
- Objetiva: por su condición de objeto dotado de historia

Las obras de arte, según Rielg, tienen unos valores: antigüedad, historia y contemporaneidad, no pueden separarse de su contexto y evolucionan a lo largo del tiempo. Cada estilo es resultado de la concepción estética del momento histórico y de la sociedad a la que pertenece; no hay estilos mejores o peores; no hay fases de decadencia de los estilos; no hay añadidos negativos a lo largo de la historia de la obra porque todo objeto artístico debe ser comprendido en su compleja evolución. Esa nueva visión hizo avanzar nuestra disciplina como una ciencia humanística.

Se intentaba separar los estudios más relacionados con la ciencia de la belleza o estética, más cercanos a lo que podemos entender como una crítica de arte, y los más positivistas y analíticos, más científicos, que eran más descriptivos y se dedicaban fundamentalmente a las técnicas y procedimientos. Aparecieron los primeros centros de investigación y las revistas especializadas y nuestra disciplina comenzó a llamarse *ciencia del arte* o *ciencia general del arte,* aunque en España se mantenía la definición de T*eoría e historia de las Bellas Artes,* nombre de la cátedra de nuestra especialidad que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX.

Esos primeros intentos de separar los estudios de estética y los de historia del arte no fueron efectivos, pero permitieron delimitar los objetivos y los métodos que hoy consideramos propios de nuestra ciencia.

En principio, puede aceptarse la definición de que una obra de arte *sería un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de co-*

municar algo (Monterroso, 2001). Pero esta definición es amplia y general, y podría abarcar asimismo *objetos culturales,* bienes culturales.

La introducción de la apreciación cultural de la obra de arte vino de la mano de la ampliación de la misma idea de lo que es una obra de arte y, finalmente, nuestra disciplina acabó entrando de lleno en el estudio y la tutela de los bienes culturales y del patrimonio cultural. Hoy tenemos claro que el acercamiento a la obra de arte, ya sea para la investigación, la museografía, el mercado, e incluso desde el punto de vista del aficionado, debe basarse en su conocimiento y que una disciplina científica, como lo es la historia del arte, puede aplicarse con éxito al conocimiento y la tutela del patrimonio cultural y contribuir a la formación de profesionales altamente especializados y eficientes en este campo.

La relación entre la historia del arte y la tutela del patrimonio, por lo tanto, es tan antigua como la misma disciplina. Desde que comenzaron a apreciarse los testimonios del pasado, se comenzó a conservarlos y, de esa manera, disciplinas como la arqueología y la historia del arte han mantenido una estrecha relación con la tutela, con la conservación y protección de esos testimonios.

Esa vinculación ha hecho que la historia del arte entrara de lleno en el campo de la teoría del patrimonio cultural y su tutela. Como hemos visto en temas anteriores, el concepto de lo que constituye el patrimonio, y por lo tanto el objeto de la conservación, ha variado a lo largo de la historia: monumentos, obras de arte, conjuntos urbanos, bienes culturales, patrimonio inmaterial, etc., y esas transformaciones experimentadas por el objeto a tutelar generaron, y deben generar, una necesaria respuesta en la historia del arte, como ciencia tradicionalmente vinculada y competente, o sea: relacionada estrechamente con los bienes culturales y perfectamente capaz de intervenir en su tutela.

5.1.1. Reorientar nuestra disciplina. El nuevo papel de la historia del arte

La historia del arte ha encontrado en el patrimonio cultural tanto un nuevo campo de estudio e investigación, como una decisiva salida profesional para sus titulados. Los historiadores del arte, formados para ello, deben ocupar un puesto fundamental en todo lo relativo al patrimonio cultural: investigación, tutela, intervención, difusión y gestión. Y ello debe hacerse con el apoyo de las instituciones académicas, de la Universidad y con una adecuada formación.

Cuando el patrimonio cultural ha alcanzado un estatus tan preeminente en todo el mundo desde cualquier aspecto en que se considere (estético, histórico, y sobre todo socioeconómico), debemos plantearnos si la historia del arte debe limitarse a su papel inicial de disciplina que fundamenta el conocimiento histórico sobre los

bienes que integran el patrimonio, o debe aspirar a protagonizar uno de los papeles fundamentales en el complejo mundo de las *ciencias del patrimonio,* un término formulado por Jean Pierre Mohen. La historia del arte, como disciplina humanística e histórica, y especialmente por su capacidad de trazar amplias visiones históricas, puede jugar el papel de mediadora entre todas las demás, cohesionando grupos de trabajo, liderando proyectos de gestión y jugando un decisivo papel de mediación entre los especialistas y el resto de la sociedad.

Para conseguir ese objetivo, no estamos pensando en una historia del arte anclada en estudios tradicionales y formalistas, que es la que se mantiene incluso en los más recientes planes de estudio de nuestros grados, sino en una disciplina que comprende las obras de arte y el patrimonio cultural precisamente desde ese punto de vista cultural. Pensamos en una historia del arte que ha ampliado su objeto de estudio, de la misma manera que lo ha hecho el patrimonio cultural. Y, aunque mantienen una metodología formalista, lo cierto es que incluso quienes menos cercanos se sienten al concepto del patrimonio cultural y su problemática, han ampliado su objeto de estudio, ocupándose del análisis tanto de edificios históricos como de otro peculiar y heterogéneo conjunto de bienes que van desde la arquitectura industrial hasta las tradiciones inmateriales y las manifestaciones artísticas más actuales.

Este nuevo camino implica cambiar nuestra metodología de investigación y también nuestras herramientas de formación. La historia del arte debe implicarse en:

- La redefinición del *objeto artístico,* para entenderlo en toda su dimensión cultural. Se trata de entender a los bienes culturales no sólo desde sus valores artísticos o estéticos, sino desde sus valores tangibles e intangibles.
- La protección y los procesos de intervención en el patrimonio, para lo que es necesaria una formación específica y un nuevo compromiso deontológico de nuestra disciplina con la tutela de lo que es precisamente su objeto de estudio: los bienes culturales.
- Abrir nuestra disciplina al trabajo y la colaboración inter y multidisciplinar.

Como ha señalado Gonzalo Borrás (Borrás, 1989-1990), en general, y por desgracia, incluso después de la implantación de los grados, nuestros planes de estudio universitarios no se han planteado de forma genérica la formación de profesionales, fundamentalmente por el ensimismamiento, por el aislamiento que la historia del arte hecha desde y para las universidades ha venido manteniendo. La escasa o nula reivindicación de nuestro papel profesional por parte de la institución encargada de formar a los mismos profesionales, sumada a la injerencia de otras disciplinas, ha tenido como resultado la marginación de los historiadores del arte en lo relativo a la tutela del patrimonio cultural. Los primeros profesionales de la historia del arte en este campo han sido autodidactas, pero esto no puede seguir así. Debemos tomar conciencia de nuestra *situación estructural*. La historia del arte es una disciplina en

retroceso, con una formación elemental en las enseñanzas medias, de las que casi ha desaparecido. Tan poca ha sido la importancia concedida a nuestra disciplina que casi llega a desaparecer del mapa de títulos de la universidad española y buena parte de esta situación se debe a la absoluta falta de implicación de las secciones de historia del arte de esas mismas universidades que, únicamente cuando vieron venir el desastre decidieron salir a la calle a reivindicar una disciplina que no tenía apenas repercusión social. Esta situación ha sido perfectamente descrita por Gonzalo Borrás:

> La Universidad española en los últimos años ha formado básicamente investigadores en historia del arte, en muy escasa medida docentes y, en ninguna medida, profesionales.
>
> La docencia universitaria de la historia del arte se ha limitado así a autoalimentarse, incrementando notablemente las plantillas de los cuerpos de catedráticos y profesores titulares de universidad, pero no ha tenido su proyección natural sobre la docencia de enseñanza media, de efecto multiplicador, como sucede en otras materias. En el socorrido símil antropomórfico, somos una gran cabeza sin cuerpo ni extremidades.

La falta de formación profesional especializada de nuestros titulados ha sido un lastre que nos ha impedido integrarnos en los campos relacionados con el patrimonio cultural. Solo después de que las escuelas de arquitectura o las facultades de Bellas Artes iniciaran la implantación de máster relacionados con el patrimonio cultural, estos fueron integrándose de forma mimética en nuestras facultades. Las carencias formativas y profesionales de la historia del arte frente al patrimonio cultural siguen siendo evidentes, y se mantienen ante la indiferencia de los propios historiadores del arte, con excepción de una minoría.

Por desgracia, de esta situación, según Alfredo Morales (Morales, 1998), no cabe hacer únicamente responsables a las administraciones, ya que buena parte de la responsabilidad la tenemos los historiadores del arte, que ni hemos sabido alcanzar el grado profesional necesario, ni hemos sabido integrar en nuestros estudios esa formación. La falta de compromiso de los profesores universitarios en la tutela del patrimonio es evidente, y se manifiesta en ejemplos muy cercanos, que pueden constatarse en la prensa, Internet, etc. Los docentes universitarios de historia del arte se mantienen mayoritariamente alejados de las polémicas, de las plataformas y de todas las iniciativas de reivindicación y tutela y se mantienen a espaldas de las verdaderas necesidades del patrimonio y de la sociedad. En general, se elaboran investigaciones de corte formalista y tradicional, y se desprecia la implicación directa en el campo del patrimonio, cuando no se hace gala de una ignorancia inaceptable

en este campo. En muchos casos, incluso, se ponen por encima de los intereses colectivos y de nuestro compromiso deontológico los intereses individuales.

Salvo honrosas excepciones, como la labor pionera de los profesores Gonzalo Borrás, Alfredo Morales o José Castillo, se acepta que nuestra disciplina no tenga las correspondientes salidas profesionales y muchos de nuestros compañeros se mantienen cínicamente al margen de ese compromiso ético con nuestros alumnos, que culminan sus estudios sin una formación válida para la vida real y profesional. Los graduados en historia del arte deberían tener, por derecho, muchas posibilidades de desarrollar una actividad laboral en el campo de la tutela del patrimonio. Sus salidas profesionales más lógicas están en los puestos de trabajo directamente relacionados con asuntos relativos al patrimonio cultural, como la redacción de informes de declaración de Bien de Interés Cultural, la elaboración de catálogos e inventarios, el cuerpo de inspectores de monumentos, que no acaba de cristalizar, o en los estudios que se integran en los proyectos de restauración, etc., para los que sería obligado contar con historiadores del arte, algo que no se reivindica adecuadamente, con excepciones como la decisiva aportación de la Universidad de Granada.

Pero para poder integrarse en estas salidas profesionales, hace falta una formación que la universidad no ofrece en muchos casos. Por poner un ejemplo muy claro, comentaremos que en los planes de las anteriores licenciaturas, intentando paliar esta situación, el Ministerio propuso como asignatura troncal la denominada *técnicas artísticas y conservación de bienes culturales,* que en muchos casos fue impartida a un nivel exclusivamente teórico, aunque un caso excepcional lo supone la labor de la profesora Esther Almarcha (Almarcha, 2002), de la Universidad de Castilla-La Mancha, que con tesón dotó un extraordinario laboratorio al servicio de esta asignatura y que podemos considerar una verdadera pionera de la renovación docente de la historia del arte en relación con las técnicas artísticas y la tutela de bienes culturales, cuya implantación en nuestras licenciaturas ha revisado también.

La asignatura de técnicas artísticas y conservación de bienes culturales intentaba paliar, como analiza Esther Almarcha (Almarcha, 2002), una significativa carencia en los programas universitarios de las asignaturas de historia del arte, en las que no aparecían factores tan significativos como el conocimiento de los procesos materiales y técnicos de la creación y conservación de las obras artísticas. Y esto es muy importante porque el historiador del arte debe conocer los procedimientos de la conservación y restauración, así como la legislación vigente, porque sin esa formación no podría integrase profesionalmente en ese campo, como venimos comentando. Además, ese conocimiento no le servirá únicamente en ese campo profesional, sino que le permitirá interpretar de una forma más completa el hecho artístico, al valorarlo tanto desde el punto de vista técnico, como patrimonial.

Y también la falta de formación en las artes aplicadas e industriales ha hecho que la presencia de los historiadores del arte en un campo que les es propio, el del cuerpo de conservadores de museos, sea testimonial. Este campo profesional, atractivo y en expansión, sigue copado mayoritariamente por arqueólogos.

La última *oportunidad perdida,* en muchos casos, ha sido la redacción de los planes de estudios de los nuevos grados, que se han orientado en muchos casos con una visión tradicional y formalista, que podemos calificar sin paliativos de retrógrada. No parece preocupar que los nuevos titulados reciban la formación adecuada que los capacite profesionalmente, que les permita, por ejemplo, acceder al libre ejercicio profesional, que es obviamente distinto al de la investigación y la docencia. Y para quienes opten por la enseñanza, en el estado actual de cosas, los grados únicamente podrían abrirles el camino a la docencia universitaria y Alfredo Morales (Morales, 1998) ya ha dejado muy claro que nuestra formación es escasamente *rentable* para quienes opten por la enseñanza secundaria, porque el número de horas de historia del arte se reduce, sin que nuestros departamentos universitarios se enfrenten a esa situación o emitan la más mínima queja.

Otras salidas profesionales lógicas de nuestra disciplina deben ser reclamadas con más firmeza. Los bienes culturales se convierten de manera acelerada en simples objetos de consumo, explotados de forma irracional e insostenible como recursos económicos y reducidos en muchos casos a caricaturas de sí mismos. La Constitución Española reconoce el derecho de los ciudadanos al conocimiento y disfrute de su patrimonio cultural, pero ese derecho se falsea al convertirse en una industria. Las visitas a los monumentos se convierten en ejercicios apresurados, la información no es adecuada, cuando no es errónea, porque los profesionales dedicados a la actividad de guías, que no proceden del campo de la historia del arte, están poco o nulamente capacitados para ello. Tampoco en este campo los departamentos de historia del arte se muestran precisamente reivindicativos. Por otro lado, las exposiciones se han convertido en espectáculos de culto de masas, los museos se decantan por ellas, en detrimento de exposiciones menos costosas, pero menos rentables, que sirvan adecuadamente a la formación y el disfrute de los ciudadanos. El éxito de estas empresas suele estar relacionado con el *marketing* y no con su real interés. Se afianza el fenómeno de los museos reducidos a contenedores arquitectónicos obra de los llamados *arquitectos estrella,* tan costosos como vacíos de contenido en la mayor parte de los casos. Los monumentos y yacimientos arqueológicos, las ciudades monumentales, sufren un paulatino proceso de *parquetematización.*

Y todo esto sucede, como veremos en otro tema, porque la gestión del patrimonio cultural se ha dejado en manos de profesionales de la economía y el turismo, y pocas facultades españolas de humanidades, pocos departamentos de Historia del

Arte, se han ocupado de formar a sus titulados en este campo. Esta situación, como explica Alfredo Morales (Morales, 1998), ha tenido consecuencias muy negativas:

1. Pocos historiadores del arte conocen y saben aplicar la legislación vigente en materia de patrimonio.
2. Pocos pueden adaptarse a las demandas profesionales de las administraciones.
3. Pocos están capacitados para trabajar junto con otras disciplinas en los campos de la tutela, conservación, restauración y difusión del patrimonio cultural.
4. Falta formación adecuada en el campo de las técnicas artísticas y la tutela de bienes culturales, o en la de las artes aplicadas e industriales, con lo que se cierran posibles salidas profesionales.
5. Falta una adecuada formación en el campo de la gestión y difusión del patrimonio cultural, copada por economistas y profesionales del sector turístico, que suelen reducir el patrimonio cultural a un mero objeto de consumo, confundiendo su puesta en valor (la definición y conservación de sus valores), con la explotación económica.
6. Esa falta de formación y de implicación de los historiadores del arte tiene como consecuencia nuestra marginación profesional y el incumplimiento de nuestro necesario y obligado compromiso ético con la tutela del patrimonio.

En conclusión, debemos cambiar algunas cosas para garantizar el futuro de nuestra disciplina y de sus profesionales:

1. La historia del arte debe rediseñar su papel en la sociedad y reorientarse como disciplina científica si quiere, tan solo, sobrevivir y cumplir con sus mínimos compromisos para con sus titulados y con su objeto de estudio: el patrimonio cultural, y no tan solo las obras de arte.
2. Quienes no aceptan este camino, deberían ser coherentes y asumir, entonces, el carácter marginal y elitista de una disciplina centrada en el estudio formalista de determinadas manifestaciones culturales que definimos como «obras de arte» y que imparte una formación orientada a la perpetuación de la figura del investigador universitario que, por su propia definición, debe ser minoritaria y muy alejada de la realidad profesional.
3. Si se elige un determinado camino, la historia del arte deberá ser necesariamente un grado minoritario y sin salidas profesionales aparte de la docencia universitaria.
4. Por el contrario, quienes entendemos nuestra disciplina como estrechamente vinculada a la tutela del patrimonio cultural, deberemos mantener nuestra lucha por resituarla y nuestro compromiso con la tutela y con la formación profesional de nuestros alumnos y alumnas, pese a la incomprensión de buena parte de nuestros compañeros.

En este nuevo camino, algunas iniciativas ofrecen la esperanza de ese necesario cambio. Recientemente, y animada por el profesor José Castillo Ruiz, de la Universidad de Granada, se ha desarrollado una interesantísima propuesta que regulará la actividad profesional de los historiadores del arte en la Ley del Patrimonio de Andalucía. Debería ser un reglamento adoptado en todo el Estado español y supone una auténtica carta de identidad de la profesionalización de la historia del arte. Es necesario conocer y leer este documento para comprender la cantidad de salidas profesionales que estamos capacitados para asumir al culminar nuestro grado, si elegimos la opción de intensificación en patrimonio cultural. El enlace al documento es: http://www.ophe.es/pdf/hisdearte/1.pdf y a continuación lo tendremos muy en cuenta.

5.2. El deterioro de los bienes culturales y sus agentes de degradación

Antes que nada, deberemos plantearnos cuáles son las causas del deterioro de los bienes culturales, para comprender después el papel que los historiadores del arte podemos jugar en su conservación.

5.2.1. El deterioro de los bienes culturales

La alteración o deterioro de los materiales es una condición natural, es un cambio, ya sea favorable o perjudicial para el bien cultural. La alteración significa que alguna de las partes o la integridad del bien cultural se modifican, en ocasiones favoreciendo su deterioro y en otras para conservarse o preservarse a través del tiempo.

El deterioro significa que el bien cultural pierde las cualidades físicas, químicas y ópticas originales y entra en un proceso de inestabilidad promovido por determinados factores. Cuando un objeto se deteriora, se transforma y se expone a su desaparición, el restaurador intenta poner freno a los factores que favorecen esa transformación y devolver al bien cultural a un estado de conservación adecuado; a la estabilidad.

5.2.2. Los agentes y los efectos del deterioro

Todos los agentes que modifican negativamente la imagen y la materia de un bien cultural se consideran agentes o causas de deterioro. La diferencia entre las causas de deterioro y los efectos radica en que las *causas* son los motivos principa-

les por los que se produce el daño en el bien cultural y los *efectos* son todos aquellos síntomas que detecta el conservador en el bien cultural.

Para poder eliminar los síntomas del deterioro, es imprescindible hallar su causa, ya que de lo contrario no solucionaremos el problema y únicamente conseguiremos atenuar los daños.

5.2.3. Agentes de deterioro o degradación de los bienes culturales

5.2.3.1. Factores o agentes de tipo material o intrínseco

Un bien cultural es creado con determinados materiales y soportes, y con unas técnicas determinadas. Los elementos y componentes con que está hecho y la tecnología empleada en su elaboración son factores decisivos en su deterioro. De esa forma, materiales más frágiles o alterables, como la madera, el papel, el cuero, o los textiles, pueden sufrir un deterioro más rápido. Para la conservación de un bien cultural es básico conocer la calidad y condición del material empleado en su creación y proponer principios de conservación preventiva, adelantándose a los procesos de degradación que, previsiblemente, debería experimentar e impidiendo que se desarrollen.

5.2.3.2. Factores extrínsecos

Son todos los agentes que derivan de fuentes externas y que no dependen del bien cultural. Se trata de agentes naturales, físicos, mecánicos, químicos, biológicos y humanos, etc. Pueden ser:

a) Agentes o factores naturales. Que, a su vez, pueden ser de diferentes tipos:

Geológicos: accidentes naturales. Como son las inundaciones, los terremotos, los seísmos, los vientos huracanados e incendios y la falta de previsión para reaccionar ante ellos.

Sus efectos son diversos:

Incendios: el fuego puede provocar la destrucción parcial o total de un objeto, quemaduras, reblandecimiento de materiales, hollín y manchas sobre el mismo.

Inundaciones: el agua produce manchas, oxidación de metales, desprendimiento de capas pictóricas (por ejemplo, en pinturas o esculturas), hinchamiento de materiales orgánicos como la madera o el papel, disolución de adhesivos (por ejemplo, las sustancias que unen las pastas de los libros o partes de una escultura), entre otros.

Seísmos: las vibraciones pueden ocasionar desde fisuras, fracturas y roturas, hasta la pérdida total de los objetos.

Físicos y químico-ambientales: Estos son la influencia del medio ambiente, la humedad y la temperatura.

El medio ambiente se caracteriza por un conjunto de elementos como el clima, la geografía, la flora y la fauna. El clima está constituido por la temperatura, la lluvia, la humedad, la presión atmosférica y los vientos. Los bienes culturales experimentan alteraciones con el clima y la humedad y la temperatura son dos condiciones que deben ser vigiladas, pues determinan su conservación.

Humedad. Para material orgánico se recomienda una humedad relativa entre el 45 % y el 65 %. Los materiales inorgánicos soportan humedades más altas.

Humedad relativa alta: Se considera humedad relativa alta aquella superior al 70%. Las zonas húmedas aumentan el riesgo de deterioro. También producen deterioro los edificios inadecuados para albergar los bienes, como aquellos que tienen problemas de humedad interior ocasionada por goteras o filtraciones de agua. Esta situación favorece la aparición de manchas, moho y la dilatación de materiales orgánicos como la madera, el papel o el cuero, y pueden generar disolución de adhesivos, oxidación de metales, deformación de plano en pinturas y documentos, y pulverulencia en el yeso y en algunas piedras blandas.

Humedad relativa baja: suele aparecer en edificaciones muy cerradas o en vitrinas con iluminación interna inadecuada y se asocia a temperaturas demasiado altas. Puede producir craqueladuras, desprendimiento de capas pictóricas, fisuras, deformaciones, desnaturalización de adhesivos, resequedad y fragilidad de diversos materiales y contracción de materiales orgánicos, entre otros.

La temperatura alta: favorece el agrietamiento y también el desprendimiento de superficies pictóricas, el reblandecimiento de las sustancias adhesivas y ceras y la deformación de objetos compuestos por materiales orgánicos como madera y papel.

La temperatura baja: produce la resequedad, aparición de grietas, fracturas, desensamblaje y deformaciones de materiales orgánicos.

Iluminación y radiación. La iluminación natural (rayos solares) y artificial (sistemas de iluminación) tiene efectos importantes sobre los materiales orgánicos como el papel, los textiles, la madera, el cuero y los materiales sintéticos, favoreciendo deterioros tales como la alteración del color (decoloración, oscurecimiento, amarillamiento), el reblandecimiento de pinturas, la contracción, el debilitamiento y la fragilidad, que pueden llegar a ocasionar la desintegración progresiva de esos bienes. Además, la iluminación puede alterar los niveles de temperatura, tendiendo a elevarlos y favorecer de esa manera el deterioro de los objetos.

Químicos-ambientales: nos referimos principalmente a la contaminación atmosférica generada por determinados componentes del aire, que pueden cambiar

las características de un objeto en su estructura química o en su forma. Las impurezas sólidas y gaseosas presentes en el aire tienen efectos perjudiciales sobre los objetos. El polvo, el humo, el hollín, la tierra, el polen y otros cuerpos pueden adherirse a la superficie de los materiales y alterar su textura y su color. La contaminación del aire es un factor erosivo determinante en lugares cercanos al mar, en zonas altamente industrializadas o con denso tráfico y presencia de emisiones excesivas de Co_2.

Otros elementos nocivos para los bienes culturales son de tipo químico, como los líquidos plastificantes o las grasas, o los sólidos como el polvo, las sales o los ácidos. Entre otros deterioros, producen abrasión, erosión, desintegración, pulverulencia, alteración del color, corrosión (en los metales) y/o manchas. Además, pueden favorecer la aparición de microorganismos.

Biológicos. El biodeterioro es producido por los seres vivos.

Microorganismos como los hongos, el moho o las bacterias.

Insectos nocivos como la polilla, el piojo de los libros y la cucaracha que se alimentan de materiales orgánicos como cuero, textiles, papel y madera, y causan perforaciones, cortes y túneles, que pueden conducir a la pérdida total del objeto, y también manchas y costras.

Hongos y bacterias. Suelen aparecer en recintos con humedad alta y mala ventilación. Producen pulverulencia, manchas y pudrición.

Roedores. Las ratas, murciélagos y ratones ocasionan abrasiones, perforaciones y túneles. Sus excrementos producen manchas y deterioran todo tipo de materiales.

Aves: Las palomas anidan en muchos edificios patrimoniales y se posan en sitios donde dejan residuos de plumas y excrementos que se acumulan en la superficie de los objetos. La composición química de sus heces deteriora muchos materiales.

b) El hombre. Causas antropogénicas. La acción negativa del ahombre sobre los bienes culturales responde a acciones u actos de dos tipos.

Actos intencionados. Por su desconocimiento y/o falta de conciencia sobre el significado y el valor del patrimonio cultural, el ser humano es un efectivo agente de degradación del patrimonio mediante conductas como: tráfico ilícito, expolio, actos de vandalismo; intervenciones sin criterios adecuados; explotación insostenible; turismo de masas; conflictos bélicos, etc.

Actos no intencionados. Por lo general, se trata de accidentes o errores durante los procesos de manipulación y traslado de los bienes. De esa forma, pueden ser sometidos a choques, vibraciones y roces que pueden ocasionar en ellos deterioros como abrasiones, fisuras, desprendimiento de materiales, roturas, fracturas, perforaciones y/o deformaciones.

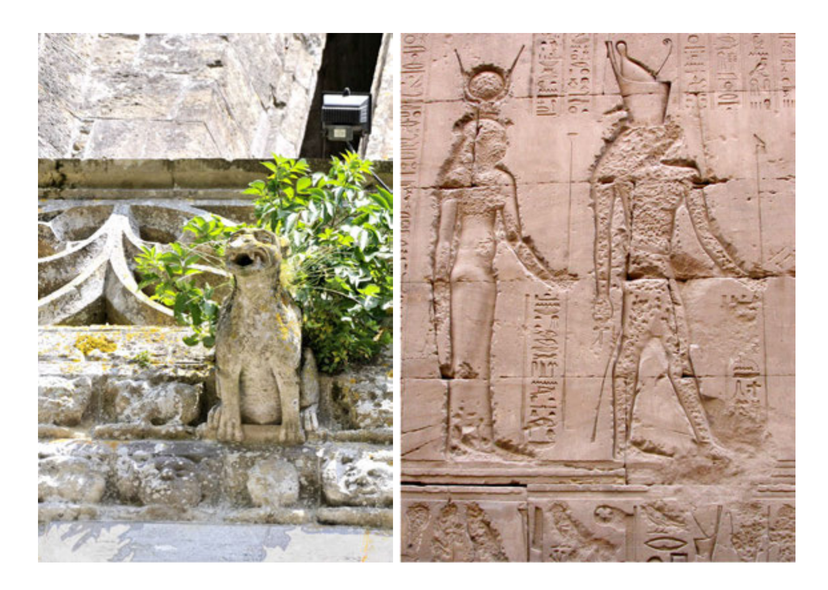


FIGURA 8. Dos ejemplos de deterioro de los bienes culturales. A la derecha: relieve egipcio alterado por la acción de los primeros cristianos, que veían en él representaciones de dioses paganos (antropogénica intencionada). A la izquierda: deterioro de una gárgola gótica por acción de la vegetación y los líquenes (biológica). Fotos: Pablo Herrero Lombardía.

5.3. La historia del arte y la conservación de los bienes culturales. Inventario y catalogación

Aunque algunos defienden que la autenticidad del patrimonio puede construirse a partir de ambientes recreados, como opinaba la profesora Susan Fainstein en una entrevista concedida al diario *La Vanguardia* en 2008 (Fainstein, en línea) y en la que defendía la elaboración de réplicas como alternativa a la masificación de las ciudades históricas, por ejemplo, lo cierto es que la obra de arte debe de ser reconocida en su carácter de creación original.

Las obras de arte tienen unas características propias que las distinguen de los bienes culturales. Recordemos que los bienes culturales pueden tener diferentes valores (antigüedad, histórico, científico, técnico, industrial, etc.) tal y como se recoge en la Convención de La Haya, o en nuestra Ley de Patrimonio de 1985, por ejemplo. Pero muchos de esos bienes carecen de valor artístico, aunque este sea difícil de definir. Según Ascensión Hernández (Hernández, 2007), el valor artístico podría definirse como la reunión de valores sensoriales, formales y expresivos que produ-

cen una experiencia estética en el espectador, aunque esa experiencia pueden producirla, por ejemplo, espectáculos naturales que no relacionamos con lo artístico.

Pero no debemos olvidar que la obra de arte no es considerada como un bien integrante del patrimonio exclusivamente por su valor artístico, sino que unido inseparablemente a su artisticidad está su carácter de documento histórico de primer orden. Puede decirse que, fundamentalmente, como define Ascensión Hernández, la obra de arte tiene un carácter dual que deberá determinar sus procesos de conservación y tutela, que deben tener en cuenta esos dos aspectos fundamentales.

Sentadas estas premisas, deberemos preguntarnos qué papel deben jugar la historia del arte y el historiador del arte en el proceso de conservación y tutela de las obras de arte.

5.3.1. La labor científica como base de la conservación

Lo primero que debe hacer un historiador del arte, como científico y teniendo en cuenta esa doble naturaleza de la obra artística, es valorar críticamente su importancia como bien cultural para la sociedad de su tiempo y para la nuestra. Esto es: explicar o indagar en su origen, los materiales que la constituyen, su proceso de elaboración, su autor, las circunstancias del encargo (mecenas, contexto histórico-cultural) y su historia posterior y procesos de restauración. De esa forma, reconstruiremos la historia única e irrepetible de la obra, porque siempre debemos tener en cuenta esa condición de obra única de la obra de arte, que es su tercer valor fundamental.

La primera labor del historiador del arte, por lo tanto, es comprender e interpretar las obras artísticas para hacerlas comprensibles y para contribuir a conservarlas de forma que puedan ser disfrutadas mejor y legarse a las generaciones futuras. El historiador del arte, en este sentido, es un mediador entre las obras de arte y la sociedad que las creó y la que las recibe en la actualidad. Es el profesional capacitado para determinar cuáles son los valores, la historia y las cualidades de esas obras y, basándose en ese juicio científico, deberán implementarse las labores de tutela, conservación, gestión, difusión y transmisión de la obra. Todas las acciones relacionadas con las obras de arte deben, necesariamente, basarse en el trabajo de los historiadores del arte.

No debemos olvidar que las obras de arte componen una parte sustancial de lo que entendemos como patrimonio cultural y su importancia en el seno del mismo es innegable. Por ese motivo, el papel de los historiadores del arte en su conservación es también decisivo. No debemos contentarnos con conocer; debemos contribuir a la preservación de esos bienes que constituyen no solo el objeto de nuestra disciplina, sino también una parte fundamental de nuestra herencia cultural.





FIGURA 9. Iglesia de San Caprasio, Huesca. A la derecha: su estado actual. A la izquierda: su estado antes de las restauraciones de Fernando Chueca Goitia. El estudio científico ha permitido evaluar su transformación. Fotografías publicadas por Ascensión Hernández Martínez.

Según Jaume Bernardes (Bernardes, 1996), conservar supone apartar determinados objetos o bienes para sustraerlos a los efectos simbólicos o reales del tiempo. En realidad, conservar los bienes culturales, y concretamente las obras de arte, supone luchar contra el tiempo. Esas obras fueron creadas en el pasado, pero también son objetos recientes porque siguen teniendo significado en nuestra sociedad; en el presente. Podemos considerar que la conservación es una manifestación de nuestra relación con el pasado, ya sea porque mediante la perpetuación de esos objetos materializamos y representamos el pasado en el presente y para transmitirlo al futuro y también porque estamos trabajando en los objetos del presente como los de un *futuro pasado*. Consideramos que algo forma parte del pasado cuando ha *pasado la frontera,* cuando ya no es presente. Pero esa frontera es cada vez más rápida de cruzar, y las creaciones artísticas se quedan obsoletas a velocidad creciente. Y esa velocidad creciente por la que las obras de arte forman parte de un pasado cada vez más inmediato, supone también un reto para los historiadores del arte.

Pero el mismo reto de interpretación nos ofrecen las obras del pasado más lejano, porque la sociedad las entiende cada vez como algo más ajeno, o porque la imagen de ese pasado nos llega cada vez más desnaturalizada o convertida en producto de consumo. La labor fundamental de los historiadores del arte es, precisamente, salvar adecuadamente esa distancia espacio-temporal y cultural, para devolver de forma efectiva esas obras de arte a nuestra sociedad, lejos de manipulaciones de tipo ideológico, político, económico, etc. Nuestro primer compromiso en

la conservación de las obras de arte y del patrimonio cultural es hacer bien nuestro trabajo, al margen de cualquier presión o tentación de manipulación de los valores de la obra de arte. *El historiador del arte debe ser, ante todo y por encima de todo, independiente y riguroso: científico.*

5.3.2. Conocer, describir, analizar y valorar

En el apartado anterior nos ocupamos de la falta de relación entre la historia del arte y la faceta patrimonial y hablamos de las carencias que la formación tradicional en historia del arte presentaba, y que nos incapacitaban para cumplir adecuadamente nuestra función de conservar los bienes culturales y específicamente las obras de arte. Retomando algunas de las cuestiones planteadas y partiendo de la idea que no debemos perder de vista de que la historia del arte debe ser la base de todas las políticas de conservación, por su papel de mediadora efectiva entre la obra de arte y la sociedad, podemos apuntar algunas de las labores fundamentales de nuestra disciplina y del historiador del arte en el campo de la conservación patrimonial.

Básicamente, el papel de los historiadores del arte en la conservación del patrimonio y específicamente de las obras de arte, está relacionado con todas las facetas o actividades relacionadas con el mismo: conocimiento, descripción, análisis, valoración, restauración, catalogación, inventario, difusión, interpretación y gestión, puesto que en todas ellas está implicada nuestra disciplina de una o de otra manera.

Conocer es, como decíamos, fundamental. Solo desde el conocimiento podemos entender la conservación porque, obviamente, no podemos plantearnos siquiera conservar aquello cuya existencia o sentido desconocemos. Como ya sabemos, la labor más importante del historiador del arte es salvar la distancia establecida por el devenir histórico, por el paso del tiempo, y que nos impide comprender el hecho artístico y el bien patrimonial en su globalidad. Solo desde el conocimiento podemos tomar decisiones adecuadas de conservación: cómo, con qué objeto y de qué forma, vamos a tomar esas decisiones. Además, dado que la historia del arte es la disciplina científica que permite conocer las obras de arte y determinados bienes culturales, como el patrimonio etnográfico e industrial, por ejemplo, es también el pilar fundamental en la conservación.

Conocer es la base de diversas labores relacionadas con la tutela y la conservación. Siguiendo a José Castillo en la propuesta a la que ya hicimos mención anteriormente (http://www.ophe.es/pdf/hisdearte/1.pdf), podemos decir que los historiadores del arte podemos participar en:

— *Elaboración de inventarios y catálogos*. Que son la base del conocimiento y que sirven como herramienta necesaria para poder establecer políticas de tutela del patrimonio. El historiador del arte es el profesional capacitado para cumplimentar

las labores de inventario y catálogo, aunque en el caso de determinados bienes no histórico-artísticos, como en el caso de los etnográficos o arqueológicos, será necesaria y beneficiosa la colaboración con profesionales de otras disciplinas, como la arqueología. En esos catálogos la descripción y el análisis, por ejemplo, son aspectos fundamentales, que debe realizar un historiador del arte.

- *La elaboración de informes histórico-artísticos* con diversos objetivos, como la restauración, el peritaje, etc.
- *Informe histórico-artístico de catalogación*. Se hacen con el objetivo de determinar el nivel o categoría de protección que le corresponda al bien artístico objeto de estudio. En ellos es fundamental establecer claramente los valores de ese bien, justificando su protección. Lo mismo podemos decir de los informes que deben basar la declaración de Bien de Interés Cultural de un bien patrimonial. En esos informes también deben quedar claramente establecidos los valores de ese bien y que justifican su declaración como tal. Además, hay que tener en cuenta que esa declaración implica la protección del bien, por lo que se trata de una labor importantísima en materia de tutela del patrimonio.
- *Informes relacionados con los proyectos de intervención en el patrimonio*. Estos informes tienen como objetivo orientar en las decisiones para establecer los criterios de intervención. Un tipo específico son los informes emitidos junto con los proyectos de restauración de monumentos, cuyas características pueden verse tanto en la propuesta de José Castillo, como en la síntesis hecha por M.ª Pilar García Cuetos (García, 1998), y que se basan en la investigación del bien, pero están aplicados fundamentalmente a la necesidad de elaborar un proyecto para su restauración o conservación. Deben estar regidos por la metodología científica de la historia del arte aplicada a los objetivos concretos de cada proyecto.
- *Informe histórico-artístico de difusión*. Estos informes son un buen ejemplo de cómo el conocimiento elaborado por la historia del arte puede aplicarse a la conservación del patrimonio. Basándonos en ellos, podemos elaborar los contenidos que permitan difundir adecuadamente los valores del bien, acercarlo a la comunidad y a la sociedad a la que pertenece. Estos informes son muy importantes porque el conocimiento adecuado del patrimonio es la base de su conservación. El historiador del arte no debe permitir que se alteren, transformen o interpreten con fines inadecuados esos valores. El criterio de la conservación del bien debe regir las decisiones sobre la difusión, evitando, por ejemplo, la sobre-información que favorezca la sobreexplotación de un bien cultural y contribuya a su degradación.

- *Informes de peritación*. Son fundamentales en conservación de obras de arte y bienes culturales, puesto que precisamente deben incidir en el daño, impacto o posibles daños que pueden experimentar los bienes culturales y las obras de arte con motivo de actividades diversas, como la apertura de vías de comunicación, la implantación de industrias, etc.
- *Informe de expertización*. Estos informes son también muy importantes en tanto que pueden orientar en las operaciones de tanteo y retracto, en la adquisición de bienes histórico-artísticos, etc.

Todos estos informes específicos incluyen trabajos propios y fundamentales del historiador del arte, como la descripción de los elementos y contenidos artísticos de un bien; su análisis; el establecimiento de su contexto histórico y su historia, o evolución, las operaciones de restauración a que haya sido sometido, etc. y su valoración, que consiste en determinar la relevancia patrimonial del objeto artístico en su conjunto o de algunos de sus elementos constitutivos con el objetivo de justificar y determinar su protección. De esa forma, el historiador del arte aportará una información fundamental orientada a identificar los valores patrimoniales del bien, que podrán o deberán ser protegidos. Esa valoración y esa interpretación del historiador del arte, son la base, o deberían ser la base, de las decisiones de conservación adoptadas con respecto al bien. El historiador del arte delimita o interpreta los valores fundamentales del bien, que son los que se deben conservar y establece un dictamen, que es la conclusión del informe y debe explicar con claridad y precisión las determinaciones o recomendaciones derivadas del estudio. De ninguna manera se cumplirá el objetivo de uno de estos informes si no se establecen claramente tanto la valoración como ese dictamen final, sin los que nuestro trabajo aplicado a este campo resultaría inadecuado e inútil.

5.3.3. Integración profesional en la Administración y los organismos de tutela

Otro aspecto fundamental es la participación de los historiadores del arte en todos los órganos competentes de tutela del patrimonio de todas las Administraciones y en los órganos de esas Administraciones. Conseguir la plena incorporación de los historiadores del arte en ellos no es importante tan solo porque se trata de una atractiva salida laboral, sino porque desde ellos la historia del arte contribuirá decisivamente a la tutela y conservación de nuestro patrimonio. La aportación de la historia del arte debe ser obligatoria en lo relativo a planes de ordenación, catálogos, programas de recontaminación visual, etc.

5.3.4. Museos, archivos, bibliotecas: salidas profesionales y compromiso con la conservación

La falta de una adecuada formación, como ya sabemos, ha alejado a los historiadores del arte de campos estrechamente relacionados con nuestra disciplina, como la integración profesional en los museos y archivos o bibliotecas. En estos centros, nuestro papel es decisivo en los campos de conocimiento, conservación y difusión. Se trata de labores que han venido ejerciendo mayoritariamente profesionales de la arqueología, la restauración o la pedagogía, pero en los que necesariamente debe incluirse a los historiadores del arte. Son ellos, como venimos repitiendo, los que deben elaborar el conocimiento y la interpretación de los valores de los bienes culturales y las obras de arte, los que pueden establecer criterios de conservación y tutela y los que pueden ocupar puestos relacionados con el inventario y catalogación, por ejemplo, de colecciones fotográficas, etc.

5.3.5. Difusión, educación, denuncia. Un compromiso ético

Usualmente, la labor de difusión patrimonial se deja exclusivamente en manos de profesionales del turismo y la economía, pero en este campo la labor de los historiadores del arte es fundamental, como trataremos más ampliamente en los temas siguientes. Desde un puesto de guía histórico-artístico, por ejemplo, el historiador del arte puede contribuir a la difusión de los valores de los bienes patrimoniales y a la formación de la sociedad en las ideas de respeto y conservación de los mismos.

La publicación de trabajos que, basados en el rigor científico, difundan a un público amplio, especialmente el infantil y juvenil, los valores del patrimonio y de determinados bienes culturales es importantísima. Esa es una labor que es despreciada por muchos historiadores del arte, pero que supone una parte fundamental de su compromiso con la sociedad y con la tutela del patrimonio. Las obras de difusión rigurosa son las que permiten acercar los bienes culturales y las obras de arte a un público que permanece ajeno a las publicaciones científicas, que llegan exclusivamente a una minoría especializada. Junto a las publicaciones, nos encontramos con otras actividades fundamentales para educar a la población en el disfrute y la conservación del patrimonio, como las conferencias, las rutas guiadas, etc. Todas estas actividades, además, pueden convertirse en unas interesantes salidas laborales para nuestros titulados.

El aspecto educativo también es decisivo. En este sentido, falta un claro compromiso de la universidad y de la formación secundaria con el campo de la tutela de los bienes histórico-artísticos y el patrimonio cultural en general. Es necesario formar a los graduados en historia del arte en este campo para que se orienten pro-

fesionalmente en este campo de manera efectiva y también que los historiadores del arte presentes en la enseñanza secundaria asuman la labor de una educación en los valores de la conservación patrimonial. De esa forma, facilitarán que la población infantil y juvenil alcance un adecuado grado de disfrute y compromiso con la tutela de su herencia cultural. En este campo, debemos aceptar que los profesionales de los campos de la biología o las ciencias han asumido un compromiso mucho más profundo con la educación en los valores de la conservación del patrimonio natural y que los historiadores del arte no han sabido asumir el suyo con respecto al patrimonio cultural.

Vinculado a este campo, está el de la denuncia. Los historiadores del arte, y muy especialmente desde el campo universitario, pero también desde la educación, o desde las asociaciones ciudadanas, deben implicarse necesariamente con la conservación patrimonial. Se trata sencillamente de un obligado compromiso deontológico inseparable de nuestra disciplina. Podemos constatar que, en general, ese compromiso efectivo con la tutela del patrimonio es aún minoritario entre los profesores de nuestra disciplina, y entre nuestros titulados en general. La raíz del problema radica en la falta de un ejemplo contundente de los departamentos de historia del arte de nuestras universidades, que prefieren mantenerse alejados de todo aquello que suponga polémica o complicaciones y en la falta de formación adecuada de los mismos docentes en este campo.

La historia del arte debe ser, por tanto, una disciplina que desde todas sus facetas, de la investigación a la difusión y gestión, mantenga un sólido y efectivo compromiso con la conservación de aquello que es su objeto de estudio, pero también un patrimonio común. Nuestra especialización profesional nos hace, lo queramos o no, depositarios de la responsabilidad social de tutelar unos bienes que estamos capacitados para interpretar y preservar, lo que es un privilegio, pero también una responsabilidad a la que no podemos dar la espalda.

5.3.6. Inventario y catalogación

Conocer mejor es, como ya sabemos, la base para poder conservar mejor. Este es un axioma que todos los que nos dedicamos al campo del patrimonio aceptamos de forma unánime. Y el conocimiento del patrimonio es uno de los objetivos de la ciencia de la historia del arte, cuyos profesionales están perfectamente capacitados para elaborar ese conocimiento. Es indiscutible que el conocimiento científico más completo de un bien es su mejor garantía de conservación y, como afirma Ascensión Hernández (Hernández, 2000), este conocimiento debe ir más allá de la mera acumulación de datos para convertirse en un instrumento clave para la protección de nuestro patrimonio, porque las investigaciones históricas sirven para poner de

relevancia obras artísticas, de manera que en algunos casos la Administración puede aceptar que por su valor deben protegerse mediante la declaración de las oportunas figuras legales diferentes en cada país.

Actualmente, la mayoría de los países, ante la necesidad de conocer, valorar y conservar los restos del pasado que conforman el patrimonio cultural han establecido una serie prolija de reglamentos, convenios y demás normativas que estimulan y, en muchos casos, obligan, a la realización de proyectos de inventario y/o catálogos que permitan conocer el legado patrimonial con que cuenta cada comunidad. Esos inventarios son la base para elaborar catálogos específicos que permitan conocer mejor ese legado.

5.3.6.1. Inventario

Con estos documentos se pretende conocer el significado de los bienes protegidos bajo una normativa específica y a la vez orientar las actuaciones necesarias para su conservación. El fin de los inventarios no es meramente administrativo (saber qué bienes componen el patrimonio), sino que también se trata de valorar esos bienes, de poner de manifiesto sus valores, con la intención de mejorar las acciones de tutela de los mismos y permitir su transmisión a las generaciones venideras. Además, los inventarios son una herramienta para investigaciones posteriores.

Según el *Diccionario de la Lengua Española,* Inventario «es el asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y distinción. Papel o instrumento en que están escritas dichas cosas».

El inventario es el primer instrumento de conocimiento, descripción y protección preventiva del patrimonio, «un instrumento básico de control para la planificación de una correcta y eficaz política de protección y difusión del patrimonio cultural». Según se señala en el *Manual de Normalización Documental de Museos,* «la finalidad del inventario general es identificar un objeto cualquiera del museo a conocer los fondos del establecimiento con independencia de su significación científica o artística dentro de las colecciones» (1996), y aplicado esto al patrimonio cultural de una comunidad, institución o territorio, podemos decir que el inventario permite la localización, control e información sobre el patrimonio, además de una ordenación previa, estableciendo clasificaciones, de los bienes objeto de estudio facilitando, a su vez, la realización de cuantos catálogos y demás registros sobre patrimonio sean necesarios para su conocimiento y plena protección y difusión. En resumen, *el inventario constituye un instrumento fundamental toda vez que permite conocer, cualitativa y cuantitativamente, los bienes que integran el patrimonio de la nación y posibilita el diseño y planificación de las políticas, normativas y acciones respectivas.*

Un inventario correctamente elaborado es una herramienta que permite desarrollar estrategias de gestión para actuar en torno al patrimonio cultural, porque a la hora de definir las funciones de esa gestión, se debe considerar la identificación, recuperación y agrupación de objetos y colecciones, así como la documentación de los bienes culturales: estudios, conservación, difusión, exposición pública e interpretación o explicación.

5.3.6.2. Catálogo

Catalogar, según el *Diccionario de la Lengua Española,* es el acto de apuntar, registrar ordenadamente libros, manuscritos, etc., formando catálogo de ellos. Por otra parte, también hace referencia a la memoria, inventario o lista de personas, cosas o sucesos, puestos en orden.

En el *Manual de Normalización documental de Museos* (1996), se señala que la catalogación «es dar a conocer los objetos del museo en relación con el cuadro artístico, arqueológico o histórico del territorio o comarca a que alcanza su área de acción, y que convenga a las necesidades docente y científicas del mismo. Tiene por finalidad documentar y estudiar los fondos asignados al museo y los depositados en el mismo en relación con su marco artístico, histórico, arqueológico, científico o técnico». El catálogo, por tanto, debe contextualizar los bienes culturales y Jorge Benavides Solís (Benavides, 1999) señala que

> Es el instrumento administrativo y científico en el que se inscriben de forma individual los bienes objetos de tutela, los actos jurídicos que les afecten, el régimen de protección aplicable, las actuaciones a las que son sometidos y los resultados de los estudios realizados sobre ellos.

En síntesis, la catalogación es un instrumento de agrupación o recopilación de conocimientos sobre una serie de bienes, objetos, ámbitos o actividades dotadas de una cierta homogenización, al mismo tiempo que es una herramienta para que el legislador y el administrador puedan atribuir a aquellos bienes un régimen jurídico también homogéneo. Es, además, un listado especializado y razonado de elementos u objetos a proteger, clasificados generalmente por fichas, las cuales contienen los datos e informes pertinentes que los caracterizan, valoran y muestran como un bien comunitario de merecido reconocimiento.

Según Alfredo Morales (Morales, 1998), el primer problema que tiene el patrimonio cultural en España es el desconocimiento que se tiene del mismo. Por ejemplo, aunque el catálogo monumental de España se comenzó a principios del siglo XX con el trabajo de Manuel Gómez-Moreno (García, 2011), el esperado catálogo monumental español sigue sin rematarse más de un siglo después. Esta si-

tuación se debe a las sucesivas iniciativas de elaboración del catálogo, la mayoría comenzadas *desde cero* y sin aprovechar ni tener en cuenta el trabajo anterior y a la fragmentación de esas iniciativas en las distintas Autonomías. Alfredo Morales (Morales, 1998) señala también como una de las causas del fracaso en la elaboración del Catálogo español «la falta de criterio por parte de la Administración sobre el valor, sentido y utilidad» de este instrumento de protección y afirma que uno de los problemas a la hora de completar los catálogos es la idea errónea, que alcanza incluso a los propios redactores de esos mismos catálogos, de que el catálogo es un trabajo en sí mismo al que es posible poner fin. Olvidando que, muy al contrario, la labor de catalogación del patrimonio es solo el primer paso; el del conocimiento de los elementos que integran el patrimonio, con el objeto de pasar posteriormente a su protección. La formación del catálogo es una tarea sin final, puesto que siempre es posible profundizar en el conocimiento de los elementos catalogados.

La catalogación del patrimonio cultural español es muy necesaria, especialmente por la existencia de los tratados de la Unión Europea sobre la libre circulación de personas y bienes entre los países miembros. En estas circunstancias, la falta del catálogo permite la salida de muchos bienes culturales fuera de nuestras fronteras, que perdemos irremisiblemente, o debemos recuperar a un alto costo.

Como recuerda Alfredo Morales (Morales, 1998), tradicionalmente, y dado que los criterios de valoración del patrimonio han sido predominantemente cronológicos y estéticos, la elaboración de los catálogos se ha venido encargando a los historiadores del arte. Y es cierto que este es uno de nuestros papeles profesionales más destacados, pero la ampliación del concepto de patrimonio ha permitido la incorporación de otros profesionales, en ocasiones en equipos inter y multidisciplinares.

5.3.5.3. Diferencias y similitudes entre inventario y catálogo

Inventario	*Catálogo*
El inventario comprende: • Identificación • Localización • Descripción • Clasificación • Valoración • Protección • Realización estudios especializados • Documento referencial • Herramienta de gestión • Certificación de la existencia de algo	La catalogación comprende: • Documentación • Estudios • Promoción • Herramienta para el conocimiento y la investigación académica • Es un instrumento que no requiere conservar físicamente el objeto para aumentar el conocimiento sobre el mismo

Según Jorge Benavides (Benavides, 1999)

> El Inventario y el catálogo son instrumentos que en el diccionario parten de un mismo punto: una relación individualizada de bienes y, según el número de sus componentes de conformación (desarrollo), adquieren características propias diferenciables. El primero tiene una exclusiva connotación contable y el segundo está enriquecido con la caracterización (tan extensa cuanto se quiera) de esos bienes; aquel tiene una función (inventario) y el catálogo puede ser multifinalitario.

5.3.6.4. ¿Qué inventariar?

Bienes culturales

Siguiendo nuestra Ley de Patrimonio Histórico de 1985, los bienes culturales son todos aquellos bienes materiales e inmateriales que conforman el patrimonio cultural: muebles e inmuebles, con valor artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico; también el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico y que por su significación e importancia justifican su preservación por parte del Estado y la colectividad en general.

Bienes de titularidad estatal

El estado tiene la obligación de inventariar todos los bienes culturales que conforman el patrimonio para su protección y salvaguarda. De esa manera, los bienes incluidos en el Inventario General son aquellos que, según dice la ley, integran el patrimonio histórico español sin ser declarados Bienes de Interés Cultural, pero con una singular relevancia, por ser de notable valor histórico, arqueológico, científico, artístico, técnico o cultural.

Bienes de la Iglesia católica

Cuando nos referimos a este tipo de patrimonio, no debe olvidarse que se trata de los bienes culturales elaborados al servicio de la Iglesia católica española y que se siguen utilizando para el culto y la difusión de la cultura: iglesias, catedrales, monasterios, santuarios y archivos, retablos, esculturas, pinturas, objetos de culto, etc. Este patrimonio tiene una propiedad jurídica diferenciada, puesto que pertenece a las diócesis, parroquias, casas religiosas, cofradías, órdenes religiosas, etc.; fue creado y costeado por la sociedad en general ya que para ella, y en muchos casos por ella, fue concebido, costeado y mantenido. Esto supone unas obligaciones específicas que los propietarios no pueden, ni deben, olvidar o incumplir, como los derechos de visita, la apertura a los investigadores, etc.

La Iglesia católica española ha asumido que tiene la obligación de hacer el inventario de los bienes que posee con el fin de conocerlos y protegerlos y para llevar a cabo esa labor se establecieron convenios Iglesia/Estado y con las Comunidades Autónomas. Esos acuerdos establecen la supervisión conjunta entre la Iglesia y el Estado de los mismos, de su financiación, la fijación de los criterios de catalogación e inventarios de archivos, bibliotecas, museos y en general del patrimonio histórico-artístico mueble e inmueble de la Iglesia Católica y su supeditación a la normativa vigente. Pero, la verdad es que podemos preguntarnos si se cumplen estos convenios y se culminan los inventarios, porque en algunas Comunidades Autónomas ese catálogo no está completo.

Bienes de titularidad privada

La propiedad privada de un bien no exime a sus propietarios de la obligación de facilitar su inventario y conocimiento. Esto es lógico porque los bienes culturales, además del valor económico que poseen, tiene otro tipo de valores para la sociedad en la que se integran y esos valores son colectivos y están por encima del derecho individual del propietario. El titular privado es, entonces, un depositario o custodio del bien herencia cultural de la comunidad y no el dueño total y absoluto del mismo. Según la Ley de Patrimonio Histórico de 1985, en el caso de los BIC (Bienes de Interés Cultural), el propietario debe consentir y facilitar su inspección por parte de los organismos competentes a efecto de garantizar la conservación o el mantenimiento de los mismos. De ese modo, los propietarios no pueden legalmente poner trabas al inventario de esos bienes, ni a su estudio por parte de los especialistas, ni a su conocimiento, difusión y disfrute por parte de los ciudadanos.

Bienes desaparecidos

Auque por diversas circunstancias desconozcamos su citación y paradero, los bienes culturales desaparecidos son también parte de nuestro patrimonio cultural y debemos conocerlos, al menos a nivel documental o de tradición oral.

Bienes localizados fuera de nuestras fronteras

Se trata de bienes que en su mayoría han sido sacados de nuestro territorio de forma ilegal, como es el caso de los bienes exiliados o expoliados a los que nos referimos en el tema 3. Conocer la existencia de estos bienes nos permite completar el conocimiento de nuestro legado cultural, aunque, como ya vimos, no nos garantiza su devolución.

5.3.6.5. Metodología para desarrollar los inventarios y catálogos de bienes culturales

Basándonos en el *Proyecto Inventario Nacional del Patrimonio Cultural. Plataforma Conceptual* (1997), podemos reseñar:

Desarrollo de los instrumentos para la recolección de la información.

a) Manuales. En el caso español, las normas para la recolección de la información son bastante sencillas y se orientan a detectar datos muy puntuales o específicos para el inventario general del patrimonio cultural mueble. En el caso específico de los bienes inmuebles, falta un inventario general. Solo están registrados, en una base de datos, los inmuebles declarados Bien de Interés Cultural.

b) Fichas. Las fichas recogen los campos o líneas que deben guiarnos en la clasificación y estructuración de la información para la identificación clara del bien objeto del inventario. No es un resumen de la información disponible sobre el bien patrimonial, sino un instrumento resumido para la recopilación sistemática de la información que se quiere obtener y una guía para la identificación y localización de cuanta información complementaria existe del bien en su expediente. La ficha está dividida en diferentes campos con el fin de no obviar ningún dato sobre el bien que se inventaría. La que se utiliza para el inventario del Patrimonio Histórico Español está diseñada con el propósito específico de recabar la mayor información posible que exige el reglamento sobre los bienes culturales y se orienta a obtener solamente datos descriptivos, ya que los de situación jurídica y los de carácter administrativo son objeto de tratamiento independiente. Posee campos que deben ser respondidos por obligatoriedad y otros que son opcionales.

c) Bases de datos. Una base de datos es un archivo técnico con la estructura adecuada para reflejar las características de cada uno de los bienes inventariados. Con ella conseguimos la sistematización de la información en un recurso de fácil acceso para la tutela y la gestión del patrimonio cultural. Además, es una herramienta que permite y facilita la difusión de la información digitalizada, ya sea a través del Internet o de otros medios, como el CD.

Fases de trabajo

La ejecución de un proyecto de inventario exige la organización y coordinación de las tareas de los equipos de trabajo involucrados y la participación y coordinación de las instituciones implicadas. Lo normal es organizar el trabajo en tres tipos de tareas:

a) Trabajo de campo. Se trata de una labor que hay que acotar en tiempo y espacio, teniendo en cuenta la posible cantidad de bienes a registrar y el territorio que se abarca. El trabajo de campo incluye las labores de identificación, definición y localización de los bienes y conjuntos a inventariar.

b) Investigación documental. La investigación documental permite localizar y obtener la información gráfica, fotográfica y documental o de cualquier tipo, referida al bien o a los bienes objetos de estudio. Además, permite analizar y revisar la información y los aspectos identificados previamente en el trabajo de campo basándose en parámetros valorativos, es decir: permite clasificar los bienes según su tipología y atribuirles su valor patrimonial.

c) Automatización de la información. La automatización de la información permite ordenarla, sistematizarla, y digitalizar las imágenes que la complementan utilizando los campos correspondientes de las bases de datos diseñadas para tal fin. Estas herramientas informáticas deben ser siempre de fácil uso y permitir que los datos sistematizados se puedan utilizar para la organización de los catálogos, el estudio puntual de un bien y para aplicarlos a su tutela y gestión. Además, es importante también que permitan la difusión multimedia de la información y contar con un sistema para la transmisión en red de datos e imágenes de los bienes culturales inventariados, lo que nos servirá para actualizar constantemente los datos del patrimonio cultural de un territorio, o del nacional y que los investigadores pudieran localizar información sobre aquellos bienes que les interesen.

d) Difusión de la información. La información contenida en los inventarios y catálogos debe difundirse para que estos instrumentos cumplan sus objetivos, pero esa difusión debe matizarse.

- Información restringida. Difundir en su totalidad la información sobre los bienes culturales que conforman el patrimonio cultural de un territorio o país no es adecuado, ya que puede ayudar a quienes se dedican al expolio de esos bienes. Los especialistas o responsables de los inventarios deben establecer criterios para la publicación de la información. Lo normal es considerar que, para la comunidad en general, sólo es necesario conocer la denominación del bien y algunos elementos generales como materia, técnica y otros datos y que debe considerarse como parte de la información restringida el nombre del propietario, la ubicación exacta del bien y su posible valor económico.
- Nivel de acceso del público general. El público general interesado en conocer el patrimonio cultural puede obtener esa información de dos maneras: mediante la publicación o edición digitalizada a través de Internet, la cual es bastante restringida; y visitando cada uno de los monumentos existentes. En general, se considera que la difusión de la información sobre los bienes culturales debe ser restringida tanto en las publicaciones digitales como en las publicaciones impresas.
- Publicaciones digitales. Son herramientas muy útiles para la difusión y la educación en la enseñanza básica y media, y en general para la difusión de la mayor información posible en Internet. Como ejemplos, podemos visitar las siguientes páginas web:

  Base de Datos del Patrimonio Inmueble de Andalucia (BDI):
  http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/bdi/
  Base de Datos del Patrimonio Mueble de Andalucía:
  http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/patrimoniomuebleandalucia/

Base de Datos de la Arquitectura Contemporánea de Andalucía (BDAC):
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/bdac/

Para el Estado español, se puede consultar la base de datos de bienes inmuebles o muebles, por ejemplo:
http://www.mcu.es/patrimonio/CE/BienesCulturales.html

Bibliografía

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR. E., «La enseñanza de la conservación y restauración en los planes de estudio de la licenciatura de Historia del Arte: su aplicación en la Universidad de Castilla-La Mancha», *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, Valencia, 2002, http://ge-iic.com/files/1congreso/Almarcha_Esther.pdf.

BENAVIDES, J., *Diccionario razonado de bienes culturales. España*, Sevilla, 1999.

BERNARDES, J., «La conservación preventiva: ¿Qué, cómo y por qué?», en HIDALGO, J. M. (coord.)., *Coloquio internacional sobre la conservación preventiva de bienes culturales*, Pontevedra, 1996.

BORRÁS, G., «El papel del historiador del arte en la conservación y restauración de monumentos y obras artísticas», *Artigrama*, n.º 6-7, 1989-1990, pp. 7-12.

FAINSTEIN, S., «La única solución al turismo masivo es crear Eurodisneys»; La Vanguardia, 06/06/2008. En línea: http://www.fotolog.com/contravanguardia/46653393 (última revisión: en septiembre de 2011).

FERNÁNDEZ, J., *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, 1982 y sucesivas ediciones.

GARCÍA, M.ª P., «El papel del historiador del arte en los procesos de intervención en el Patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», en: MORALES, A. (coord.), *Historia del arte y bienes culturales*, Sevilla, 1998.

GARCÍA, M.ª P., «La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno», en HERNÁNDEZ, A. y BIEL, M.ª P. (coords), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española,* Zaragoza, 2011.

HERNÁNDEZ, A., «Qué hace una chica como tú en un sitio como este?. Algunas reflexiones acerca de la relación entre Historia del Arte y Patrimonio», *Artigrama*, n.º 15, 2000, pp. 543-564.

HERNÁNDEZ, A., *La clonación arquitectónica,* Madrid, 2007.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL, *Proyecto Inventario Nacional del Patrimonio Cultural. Plataforma Conceptual*, 1997.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES, *Normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, 1996.

MONTERROSO, J., *Protección y Conservación del Patrimonio. Principios teóricos,* Santiago de Compostela, 2001.
MORALES, A., «El historiador del arte ante la actual problemática del patrimonio cultural», *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Sevilla, 1998.

6. La historia del arte y los valores del patrimonio cultural. Conservación y puesta en valor. La gestión del patrimonio cultural. Patrimonio cultural y progreso sostenible

> La cultura es un discurso cuyos significantes definen realmente, es decir, delimitan, diferencian una cultura de cualquier otra. La cultura es la identidad del colectivo y es por lo único que a dicho colectivo se le identifica y, en consecuencia, se le reconoce, y por eso puede hablarse de la cultura como lo subjetivo, como el sujeto de un país, comarca o pueblo determinados. Nadie habla ya del ‘alma’ de un pueblo, que eso es un concepto idealista e ideológico, sino de su cultura. Carlos Castilla del Pino.
>
> El patrimonio cultural tiene pues, una especie de cuarta dimensión: su profundidad en el tiempo, un hito que al lado del genoma, une a la humanidad en su isla planetaria y con una historia compartida. Pedro Ángeles Jiménez.

6.1. La historia del arte y los valores del patrimonio cultural

Recordemos que el patrimonio cultural es portador de valores tangibles e intangibles, siendo estos últimos los que más peso van ganando en las actuales concepciones patrimoniales.

Como ha destacado Pere de Manuel (Manuel, 2006), así como el patrimonio cultural material tiene un soporte físico, mediante el cual puede reconocerse y perpetuarse, siempre que se mantengan en su autenticidad e integridad las obras del ingenio, la creación intelectual, etc., es decir, el patrimonio inmaterial, por su extrema fragilidad (su mayor enemigo es el olvido) necesita, para su salvaguardia, unos soportes, que en algunos casos pueden ser tangibles (documentación, catalogación, registro, archivo, etc.) y en otros, por la naturaleza del bien, (una actividad, una tradición) precisan ser mantenidos vivos en su contexto original; es decir, cultivado y transmitido, por la persona humana o grupo social, en su espacio físico o natural y en su ambiente cultural. Es necesario conservar viva la memoria y fomentar el aprendizaje de este patrimonio mediante actividades educativas avanzadas, desa-

rrollar el conocimiento y la expresión y todo ello unido a acciones de reconocimiento, de difusión e incentivación. Solo así se podrá garantizar su preservación y transmisión a las generaciones futuras en las mejores condiciones. Es decir, en un contexto vivo, digno, contemporáneo y creativo, que evite su *momificación* o folclorización. Se permitirá así su disfrute, el reconocimiento de la identidad cultural propia y, al mismo tiempo, se fomentará el entendimiento de las culturas en la diversidad; entendimiento, al que todos aspiramos.

Estas palabras, muy acertadas, de Pere de Manuel, nos sirven para volver a recordar que la historia del arte juega un papel fundamental en las labores de puesta en valor de los bienes culturales, puesto que solo desde el conocimiento pueden reconocerse y tutelarse esos valores. Como ya sabemos, nuestro trabajo supone el establecimiento de la valoración del bien, que consiste en determinar la relevancia patrimonial del mismo en su conjunto o de algunos de sus elementos constitutivos, con el objetivo de justificar, determinar y materializar su protección.

6.2. Conservación y puesta en valor. La gestión del patrimonio cultural entre la tutela y la mercantilización

Según Francisca Hernández (Hernández, 2002), durante la Revolución Francesa se acuñó la idea del patrimonio nacional, concebido como un patrimonio de dominio público y accesible a todos los ciudadanos para su disfrute y educación, criterios evidentemente no economicistas. Esa idea de la tutela estatal en la protección, conservación y difusión del patrimonio se extendió a otros países europeos y nacieron las normas para su tutela y se creaba un modo de gestión del patrimonio basado en una estructura administrativa centralizada y burocrática, que a juicio de Hernández tenía *una visión parcial y fragmentada del mismo,* sin que proponga argumentos que justifiquen esa rotunda afirmación. Evidentemente, la autora, como otros expertos, defiende en el fondo una gestión más participativa del patrimonio, con una clara implicación ciudadana, pero también incide en lo acertado de la incorporación de entidades privadas, como las empresas y particulares, un aspecto que algunos especialistas no consideran tan positivo. Hernández señala que las empresas de gestión del patrimonio son costosas y complejas y que requieren de una gestión dinámica similar a la que se aplica en las empresas. Pero no debemos olvidar que si es cierta su afirmación de que una gestión adecuada requiere una financiación adecuada, no lo es tanto que esa financiación requiera de forma sistemática de la participación empresarial y privada, puesto

que los riesgos que eso implica con respecto a la banalización y mercantilización del patrimonio son evidentes, si no se impone un control estatal suficiente y efectivo, lo que nos devuelve en buena medida a la propuesta inicial del Estado francés como depositario de la responsabilidad social de la tutela colectiva del patrimonio común.

En este complejo campo, a caballo entre los intereses colectivos y los privados, el papel de los historiadores del arte es fundamental. La valoración que debemos aportar debe permitir determinar los valores de los bienes culturales con la intención de desarrollarlos como un importantísimo recurso económico capaz de contribuir a la mejora de las condiciones de vida de un territorio, pero siempre desde la perspectiva de preservar esos mismos valores y no alterarlos pensando en el beneficio económico o la rentabilidad.

Si adoptamos una visión puramente economicista del patrimonio cultural y asumimos su gestión primando su carácter de recurso económico, podemos destruir sus valores o alterarlos grave e irreversiblemente. En este sentido, podemos recordar las conclusiones del foro de Sri Lanka de 1993, que alertaba sobre el riesgo de trivialización del patrimonio, e incluso de su desaparición física como consecuencia de su explotación turística incontrolada. Mantener el difícil equilibrio entre la utilización de nuestro patrimonio, como recurso de desarrollo y su tutela, requiere un conocimiento de sus valores y un compromiso científico y ético, más allá de intereses mercantilistas, que precisa de la aportación de la historia del arte y de los historiadores del arte, como disciplina y profesionales capaces y formados para establecer las prioridades de tutela frente a las necesidades de explotación. Es evidente que el patrimonio debe gestionarse por profesionales especializados, y no lo es menos que en ese campo debemos jugar un papel protagonista, pero partiendo de una adecuada formación y entendiendo esta labor desde una clara perspectiva de trabajo en equipo pluri o interdisciplinar, puesto que algunos aspectos de la gestión deben abordarse en colaboración con profesionales de disciplinas como la geografía, la arquitectura, la antropología, la economía, etc.

Según la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural, puede definirse la Gestión de Patrimonio Cultural como la eficiente administración de recursos (patrimoniales, humanos, económicos y de todo tipo) ordenada a la consecución de objetivos sociales que afecten al Patrimonio Cultural. Al profesional que realiza esta tarea, usando las técnicas y métodos específicos de su campo, se le denomina gestor de patrimonio cultural y su labor sólo es adecuada si cumple cuatro condiciones:

1. Anteponer a toda otra consideración la integridad del bien cultural de que se trate.
2. Ser eficiente.
3. Ser socialmente útil.
4. Tener un gran componente ético.

Podemos concluir que la gestión del patrimonio cultural no debe ser meramente económica, y que tiene una importancia capital tanto desde el punto de vista de la tutela, como para el desarrollo de las comunidades y que los gestores culturales deben profesionalizarse, formarse y especializarse desde diferentes disciplinas. Lamentablemente, no es usual que entre ellos aparezcan historiadores del arte, en buena medida debido a la falta de implicación profesional de nuestra disciplina.

Según M.ª del Mar Bóveda (Bóveda, 2000), la gestión se vincula a la adopción de metodologías que transformen o conviertan elementos del patrimonio cultural (ya sea material o inmaterial) en bienes o productos capitalizables para el desarrollo social. Esto es, que produzcan beneficios en la calidad de vida de la comunidad donde se encuentran, como consecuencia del aprovechamiento y explotación de los recursos culturales endógenos. Si analizamos bien estas palabras, vemos que se trata de una visión que no es únicamente economicista.

Aunque la mayoría estamos básicamente de acuerdo en los conceptos generales del patrimonio como factor de desarrollo y en que su valor no es única ni expresamente económico, la verdad es que cuando hablamos de mercantilización las opiniones se radicalizan. En un extremo podemos agrupar aquellos que podemos definir como *conservacionistas* y en el otro quienes podemos denominar *mercantilistas*.

Los primeros defienden que:

- El patrimonio tiene un *valor absoluto* que le otorgan sus valores.
- Existe una cantidad limitada o fija de patrimonio, claramente reconocible e inventariable.
- La gestión debe basarse en la tutela
- La difusión del patrimonio debe priorizar objetivos educativos y ser rigurosa, académica, ordenada.
- Acusan a los mercantilistas de banalizar, distorsionar, simplificar y maquillar al patrimonio.

Por su parte los *mercantilista*s sostienen que:

- El patrimonio *no tiene valor en sí mismo*, es su demanda lo que lo hace valioso, como producto *vendible por un precio* dentro de un mercado.
- El patrimonio es infinitamente creable, como respuesta a demandas y expectativas.
- Orientan la gestión prioritariamente hacia los intereses de los usuarios o clientes y en satisfacer sus demandas.
- La difusión del patrimonio debe pretender ser una experiencia de ocio de carácter voluntario, festiva, divertida, sensitiva.
- Acusan a los tradicionalistas de elitistas, rígidos, obscurantistas, ocultistas, etc.

- Sostienen que la verdadera amenaza del patrimonio no es su accesibilidad sino una gestión inadecuada.
- Reclaman más mercado, que libere la acción sobre el patrimonio para dar mejor respuesta a las demandas de los usuarios.

Desde el punto de vista patrimonial, la polémica no tiene sentido porque la visión puramente mercantilista es inaplicable al patrimonio y se ha demostrado como un claro elemento de degradación del mismo.

A medio camino entre lo público y lo privado, hay una tendencia a entender como una solución adecuada a la gestión del patrimonio la creación de las Fundaciones. En este sentido, Francisca Hernández (Hernández, 2002) defiende su aspecto positivo como un medio de atraer y aumentar los recursos financieros destinados al patrimonio. Unos recursos que ni el Estado ni ningún organismo público, según su criterio, pueden aportar en su totalidad. En el caso francés, señala una serie de estructuras asociativas y sociedades de economía mixta que se encargan de la explotación de algunos sitios patrimoniales de propiedad pública.

En Reino Unido, la tradición liberal implica que el Estado ceda sus competencias en el campo de la cultura al sector privado. Un ejemplo de ello es la creación del *National Trust,* con la intención de proteger los sitios naturales y culturales. El *National Trust* es una institución que tiene reconocidas por el Parlamento las funciones de adquisición, conservación y apertura al público de los sitios patrimoniales. Desde 1934 se creó el *Country House Scheme* que permite adquirir, bajo la fórmula de donación, edificios y tierras de interés nacional, acompañándolas de una dotación de capital que se utiliza para mantener la propiedad. En 1983 se creó, dentro del *National Heritage Act,* una sociedad de derecho privado llamada *English Heritage*, a cuyo cargo quedó la gestión de más de 400 monumentos históricos. Sus funciones implicaban labores de difusión para incrementar el número de visitantes que recibían, la sensibilización de los jóvenes en la valoración del patrimonio cultural y natural y la edición de guías y monografías. Similar carácter tiene el *National Trust for Scotland,* dedicado al patrimonio escocés. En 1993 se creó en Inglaterra un sistema de lotería cuyos fondos se destinan a actividades culturales y humanitarias, ejemplo seguido en Italia desde 1996.

En Estados Unidos se creó el *National Trust for Historic Preservation*, que es de carácter privado y cuya función es preservar los bienes patrimoniales que recibe en donación, pero siempre y cuando vayan acompañados de un presupuesto de mantenimiento.

Para el caso español, tanto el Estado central, como los autonómicos, y locales, diseñan las políticas relativas al patrimonio. En opinión de Francisca Hernández

(Hernández, 2002), podemos decir que de lo que se trata, en la mayoría de los casos, es más de administrarlo que de gestionarlo. Para resolver el problema, se buscan fórmulas de colaboración con la empresa privada, pero se corre el riesgo de que el patrimonio se convierta en un producto y se mercantilice. Esto sucede en todos los países.

Para el contexto europeo, y dentro del marco del Consejo de Europa, diferentes documentos hablan del valor del patrimonio cultural y su vinculación con el desarrollo económico y social, especialmente a partir de los años ochenta. Desde mediados de los años setenta, las instituciones europeas han venido reconociendo el valor económico y para el desarrollo que tienen los bienes culturales y de este nuevo modo de entender los valores del patrimonio es buena muestra la Constitución española de 1978, que establece como una de las tareas primordiales de la nación española el «promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida», reconociendo esos otros valores del patrimonio cultural y su vinculación con el desarrollo.

Los valores del patrimonio están mencionados desde los primeros encuentros del Consejo de Europa, como es el caso de la *Primera Conferencia de Ministros Responsables de la Salvaguarda y Rehabilitación del Patrimonio Cultural Inmobiliario,* reunida en Bruselas en 1969. En las conclusiones de esa reunión, se reconoce el valor del patrimonio cultural tanto desde el punto de vista cultural como desde el humano, social y económico y proponía medidas a adoptar por parte de los gobiernos, pero también la adopción de iniciativas fiscales y administrativas que favoreciesen que los propietarios privados se integraran en la labor de la conservación. Además, la reunión propuso la celebración de un año dedicada a la conservación del patrimonio cultural, que debía celebrarse en 1975. Resultado de esa celebración fue la redacción de la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* del año 1975, el primer documento europeo que dedicó una atención especial al valor cultural, social y económico del patrimonio cultural inmobiliario. En la Carta se afirma que debemos gestionar ese patrimonio entendiendo todos sus valores, incluido el económico, pero no solamente ese:

> El patrimonio arquitectónico es un capital de valor espiritual, cultural, social y económico insustituible.
>
> Cada generación da una interpretación diferente del pasado y extrae de él ideas nuevas. Este capital se ha ido construyendo durante siglos: la destrucción de cualquiera de sus valores acumulados nos empobrece y ninguna creación nueva, por buena que sea, compensará la pérdida.
>
> El patrimonio arquitectónico tiene un valor educativo determinante.



FIGURA 10. Las nuevas aportaciones arquitectónicas alteran los valores del rico legado urbano de la ciudad de Bruselas, imponiéndose fuera de escala y sin voluntad de integración en el tejido histórico. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

En 1985 se elaboró el *Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa,* celebrado en Granada en 1985. En esta reunión se señalaron una serie de iniciativas que pretendían favorecer la conservación del patrimonio, como, por ejemplo, las medidas fiscales, el impulso a la creación de asociaciones no lucrativas al servicio del patrimonio o del mecenazgo y, muy importante, se acordó que los Estados intercambien información sobre sus políticas de conservación en lo relativo a los modos de gestión y promoción del patrimonio.

También en 1985, se reunió la Conferencia de Ministros Responsables del Patrimonio Arquitectónico, en cuyas conclusiones se incluyen nuevos conceptos relacionados con la valoración del patrimonio y su gestión y destacan la puesta en valor del patrimonio arquitectónico y arqueológico como el mayor componente del patrimonio histórico europeo y como factor de desarrollo sociocultural.

En 1986 se celebró el *Coloquio de York,* organizado por el Consejo de Europa y por el Instituto de Estudios Arquitectónicos de la Universidad de York, en colaboración con el Ministerio Británico de Medio Ambiente. Uno de sus objetivos era evaluar las tendencias que se imponían en los países europeos en el campo de la financiación de la conservación del patrimonio. Según Patrick Harrison (Harrison, 1987), se puede constatar a través de las conclusiones del encuentro de York una clara evolución de la mentalidad europea con respecto a la importancia del patrimonio, en los siguientes aspectos:

- Cambio de mentalidad de la sociedad respecto a la importancia de conservar el patrimonio
- La inquietud del público por la conservación que había ejercido su peso sobre la política, generando el desarrollo de medidas de protección del patrimonio
- Constatación de que la tutela del patrimonio exige costes por encima de lo que pueden soportar los gobiernos, lo que generaría la colaboración del sector privado
- Importancia de la promoción de la industria turística, como aporte a la conservación
- Necesidad de contar con una metodología que permita la contabilización de las ventajas económicas que supone el mantenimiento del patrimonio
- El empleo de medidas fiscales como medio de incentivar la inversión del sector privado en el campo del patrimonio
- La posibilidad de conseguir beneficios socales y de trabajo en el campo de la conservación del patrimonio.

En la *IV Conferencia de Ministros responsables del Patrimonio Cultural,* celebrada en Helsinki, en 1996, se vuelve a insistir en el significado esencial de los valores del patrimonio cultural europeo. En su *Declaración* final se dice claramente que el patrimonio incluye valores que pueden contribuir al desarrollo europeo, pero no sólo desde el punto de vista cultural y económico, sino desde aspectos fundamentales para la cristalización de una nueva Europa y se introduce la vinculación del patrimonio con el desarrollo sostenible, aspecto del que hablaremos en el punto siguiente:

> Estiman que los valores inherentes al patrimonio cultural, así como las políticas necesarias para su conservación, pueden contribuir de modo esencial a los fines de la democracia y al equilibrio del proyecto de desarrollo que persigue el Consejo de Europa.
>
> La comprensión pormenorizada de los valores inherentes al patrimonio conduce al reconocimiento de la diversidad, a la tolerancia y a la superación de las meras diferencias.
>
> La pedagogía del patrimonio debe destacar los valores históricos, artísticos y éticos que el patrimonio cultural representa para la sociedad, enseñando el respeto a las identidades múltiples, el desarrollo de la tolerancia y la lucha contra las desigualdades y la exclusión. La calidad y la objetividad del mensaje pedagógico dependen de los valores que posean las personas encargadas de la interpretación del patrimonio.

En resumen: la gestión del patrimonio debe ir más allá de su interpretación como recurso económico y los historiadores del arte pueden, y deben, participar de forma activa en un nuevo concepto de gestión que, más allá de una visión meramente economicista, anteponga los valores de tutela y la idea del disfrute del patrimonio como

una herencia colectiva y como una herramienta al servicio de un nuevo concepto de desarrollo en el que prime la idea de sostenibilidad. A lo largo del tiempo, los documentos internacionales muestran cómo se fue entrelazando el descubrimiento del valor económico y social con la teoría del patrimonio, como queda claro en el siguiente cuadro elaborado por Ángela Rojas Ávalos (Rojas, en línea).

Año	*Documento*	*Planteamientos*
1964	Carta de Venecia.	Obras modestas con un significado cultural. Tanto la obra de arte como el testimonio histórico. Función útil a la sociedad.
1967	Normas de Quito.	Concepto de *puesta en valor*.
1968	UNESCO. Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que puede poner en peligro la ejecución de obras públicas o privadas.	Contribución del bien cultural a la economía.
1972	Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural.	Dar al patrimonio natural y cultural una función en la vida de la comunidad, e integrar la protección de dicho patrimonio en programas amplios de planeamiento.
1975	Consejo de Europa. Carta europea del patrimonio arquitectónico.	La utilización del patrimonio es una fuente económica. Equilibrio armonioso de las sociedades, valor educativo. Conservación integrada. Justicia social.
1975	Declaración de Ámsterdam.	Rehabilitación sin modificación social. Conservación integrada y participación.
1975	ICOMOS. Carta del turismo cultural.	Turismo, cultura, patrimonio. Aspectos positivos y negativos.
1977	Coloquio de Quito.	Política de conservación integral de los centros históricos.
1987	ICOMOS. Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas. Carta de Washington.	Los habitantes del lugar como participantes activos en la acción conservadora y definitivos usuarios de la ciudad conservada. Se propugna una cultura ciudadana.
1994	ICOMOS. Declaración de Nara.	Debate sobre la autenticidad.
1997	UNESCO. Reporte de la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo. Nuestra diversidad creativa.	El desarrollo debe ser guiado por políticas que respeten la vida cultural de las comunidades.
1998	Centro del Patrimonio Mundial. Conferencia Internacional de los alcaldes de las ciudades históricas chinas y de la Unión Europea.	La preservación y enriquecimiento de la identidad cultural de las ciudades constituye un elemento esencial del desarrollo de la ciudad como conjunto. *Estos distritos (históricos) proveen a sus habitantes con un sentido de continuidad de la civilización en el cual se basa el desarrollo económico y social sostenible.*
2002	Carta de Ename (En proceso).	Interpretación.
2003	UNESCO. Convención para la protección del patrimonio inmaterial. Carta de Ename	Patrimonio inmaterial.

Los documentos internacionales son poco precisos en lo tocante a la definición de la gestión del patrimonio. Puede definirse esa gestión como el desarrollo de una serie de estrategias de intervención que, sirviéndose de las nuevas tecnologías de planificación y de una adecuada administración de los recursos patrimoniales, humanos y económicos, tienen como objetivo conseguir el desarrollo de la conservación, investigación, difusión y disfrute de dicho patrimonio, como afirma Ángela Rojas. En cambio, a juicio de Francisca Hernández, para que la gestión sea eficiente debe contar con los recursos adecuados, así como con la información y el *marketing* imprescindibles para hacer posible el diálogo entre la sociedad y unos nuevos profesionales definidos como gestores del patrimonio.

Más concretamente, Francisco Zamora Baño (Zamora, en línea), presidente de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, defiende la gestión cultural como una nueva ciencia con objetivos, métodos y un código deontológico muy concreto. Como nos explica, el mundo del patrimonio es una especie de *gran posada* donde caben lo mismo instituciones que dependen del sector público en sus diferentes administraciones (como Museos Nacionales, Patrimonio Nacional, etc.), otras que dependen de fundaciones privadas, pequeños museos independientes, castillos y casas históricas de propiedad tanto pública como privada, patrimonio monumental de la Iglesia, reservas naturales de propiedad diversa, organizaciones cuyos fondos se obtienen primordialmente del beneficio producido por las entradas (tales como algunos centros de interpretación del patrimonio), etc., pero que a pesar de su heterogeneidad, tendrían en común dos principios básicos:

a) Un poderoso compromiso implícito y un conjunto común de actitudes dirigidas a proteger y conservar para la posteridad los objetos, lugares naturales, monumentos, estructuras y otras evidencias materiales del pasado y presente de una comunidad dada.

b) Una percepción compartida del valor intrínseco y cultural del patrimonio y el propósito de usarlo para comunicar e interpretar el pasado para las generaciones tanto presentes como futuras.

Ese fuerte compromiso social y deontológico hizo que hasta fechas relativamente recientes no se considerase que sus actividades o la institución que dirigían formaran parte de una industria o un negocio a los que se pudiera aplicar las prácticas de gestión desarrolladas en las empresas y en el comercio. La organización y uso de los recursos y bienes patrimoniales para extraer un beneficio constituían con mucho la excepción, no la regla y, en palabras de Zamora, «todavía hoy, patrimonio (o cultura, en un contexto más amplio) y beneficio son, para muchos, términos incompatibles o, a lo sumo, un matrimonio de conveniencia». Pero él considera que los responsables de esas instituciones y asociaciones toman decisiones relacionadas

no solo con la tutela del patrimonio, sino también con aspectos que están también con el manejo de fondos o la organización de personas y recursos, de manera que podemos identificar el gestor de patrimonio con cualquier otro tipo de gestor con la especificidad de que, al gestor de patrimonio Cultural, el principal recurso que se le encomienda es un bien de patrimonio cultural (un yacimiento arqueológico, un museo, un recinto histórico, un castillo, una ruta cultural, etc.), bien que debe conocer en profundidad. Si el gestor o director de una empresa comercial debe tener muy claro el tipo de negocio que administra, al gestor de patrimonio cultural se le exige que conozca a fondo el elemento patrimonial cuya gestión se le ha confiado. Y hay algo más: entre los objetivos que se le fijan, el principal, explícita o implícitamente, es la salvaguardia de la integridad de dicho bien cultural, es decir, la actividad *curatorial,* o de tutela del patrimonio. Naturalmente, ello exige que el gestor a cargo de un bien cultural sea experto en dicho bien. Además, la definición de gestión de patrimonio cultural, según la asociación española de gestores culturales (Zamora, en línea) sería: *la eficiente administración de recursos (culturales, humanos, económicos y de todo tipo) ordenada a la consecución de objetivos sociales que afecten al patrimonio cultural.*

Por otro lado, también podemos identificar la gestión del patrimonio cultural con la idea de la puesta en valor, un término que se utiliza habitualmente desde un punto de vista puramente economicista o muchas veces desde el absoluto desconocimiento de su significado. El concepto de puesta en valor fue definido en las *Normas de Quito de 1967* en las que, en resumen, se propone priorizar la tutela de los valores del bien, poniéndolos de manifiesto de manera que contribuyan al desarrollo de los territorios:

2. Poner en valor un bien histórico o artístico equivale a habilitarlo de las condiciones objetivas y ambientales que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento. La puesta en valor debe entenderse que se realiza en función de un fin trascendente que en el caso de Iberoamérica sería contribuir al desarrollo económico de la región.
3. En otras palabras, se trata de incorporar a un potencial económico, un valor actual; de poner en productividad una riqueza inexplotada mediante un proceso de revalorización que lejos de mermar su significación puramente histórica o artística, la acrecienta, pasándola del dominio exclusivo de minorías eruditas al conocimiento y disfrute de mayorías populares.
4. En síntesis, la puesta en valor del patrimonio monumental y artístico implica una acción sistemática, eminentemente técnica, dirigida a utilizar todos y cada uno de esos bienes conforme a su naturaleza, destacando y exaltando sus características y méritos hasta colocarlos en condiciones de cumplir a plenitud la nueva función a que estén destinados.

La idea de puesta en valor, entonces, está estrechamente unida a la tutela y protección y pretende mantener ese difícil equilibrio entre la preservación y la rentabilización:

7. Es evidente que en la medida que un monumento atrae la atención del visitante, aumentará la demanda de comerciantes interesados en instalar establecimientos apropiados a su sombra protectora. Esa es otra consecuencia previsible de la puesta en valor e implica la previa adopción de medidas reguladoras que, al propio tiempo que faciliten y estimulen la iniciativa privada, impidan la desnaturalización del lugar y la pérdida de las primordiales finalidades que se persiguen.
8. De lo expuesto se desprende que la diversidad de monumentos y edificaciones de marcado interés histórico y artístico ubicados dentro del núcleo de valor ambiental, se relacionan entre sí y ejercen un efecto multiplicador sobre el resto del área que resultaría revalorizada en conjunto como consecuencia de un plan de puesta en valor y de saneamiento de sus principales construcciones.

En la actualidad, algunos autores proponen sustituir el concepto de *puesta en valor* del patrimonio por el de *revalorización*, partiendo de las críticas sobre la *comercialización* de los centros históricos. Pero, en realidad, y como analiza Ángela Rojas (Rojas, en línea y 2000), es ineludible admitir la necesidad de recursos económicos para salvar el patrimonio y, por tanto, el problema no se encuentra en la contradicción entre economía y cultura, sino en el modelo de gestión. Y no en el modelo en sí, sino en la posición ética. Por ejemplo, el turismo no es malo en sí mismo; el problema está en cómo se presenta el patrimonio ante los ojos de los turistas.

Ángela Rojas sintetiza la evolución del enfoque económico sobre el patrimonio en el siguiente cuadro:

Etapa	*Tendencias predominantes.*	*Beneficio económico*	*Costo social o cultural*
Siglo XIX y primeras cuatro décadas del XX	Intervenciones urbanísticas (París, Viena) costosas pero con enormes beneficios. Afectaciones al valor histórico de la trama urbana.	Muy alto	Alto
	Restauración de monumentos de alto valor cultural. Costoso y limitado.	Ninguno	Ninguno
Inmediata posguerra	Reconstrucción de ciudades y edificios emblemáticos. Muy costosa	Ninguno	Ningún costo social. El costo cultural dependía del grado de autenticidad

Años sesenta y setenta	Rehabilitación de centros históricos europeos. Comienza a comprenderse la importancia de la gestión, sobre todo en los centros históricos italianos.	Alto	Ninguno
	Rehabilitación de distritos residenciales en EE.UU.	Medio	Ninguno
	Urban renewal	Alto	Alto
	Desarrollo de los paradores españoles, ejemplo de articulación entre turismo y patrimonio.	Muy alto	Bajo
A partir de los ochenta	Rehabilitación de áreas centrales de valor medio, en Europa y EE.UU.	Medio. Ahorro de suelo, infraestructura, pero complejo constructivamente.	Ninguno
	Puesta en valor de centros históricos en todo el mundo.	Alto	De ninguno a muy alto
	Remodelaciones, reusos adaptativos, refuncionalización de frentes acuáticos.	Muy alto	De bajo a muy alto
	Restauración de edificios símbolos	Alto	Bajo
	Se pasa de la noción estrecha de la economía basada en los costos de construcción y el valor del suelo urbano, a una visión holística que entiende el patrimonio como parte del sitio, ciudad o territorio y, por tanto, participa en un sentido amplio de la dinámica económica. Las dos grandes alternativas son: suburbios desconectados o centro cualificado. La remodelación traumática dejó de ser práctica frecuente, al menos en los países desarrollados.		

En resumen y según Ángela Rojas, por desgracia, la conclusión hasta el momento sería que la tendencia en el mundo es recurrir a una gestión del patrimonio con un significativo peso de la valoración económica. Es, pues, necesario un cambio de orientación, que debe seguir la tendencia que marca una nueva demanda sobre nuestra misma idea de desarrollo.

6.3. Patrimonio cultural y desarrollo o, mejor, progreso, sostenible

La gestión y la puesta en valor del patrimonio deben hacerse con, por y para la comunidad a la que se vincula dicho patrimonio y no desde parámetros mercantilistas que pueden haberse quedado obsoletos, o que se muestran como insostenibles y lesivos para el patrimonio. La vinculación entre patrimonio cultural y desarrollo ya había quedado clara en documentos como las *Normas de Quito,* de 1967, en las que se cita expresamente:

> 1. Partimos del supuesto de que los monumentos de interés arqueológico, histórico y artístico constituyen también recursos económicos al igual que las riquezas naturales del país. Consecuentemente, las medidas conducentes a su preservación y adecuada utilización no ya solo guardan relación con los planes de desarrollo, sino que forman o deben formar parte de los mismos.

Pero lo que queda pendiente es aclarar qué desarrollo o progreso es el que buscamos. Frente a los modelos que establecen la explotación indiscriminada y no regulada de los recursos, incluido el patrimonio, nació una nueva visión que pretende garantizar un desarrollo sostenido, o sostenible. La idea de la sostenibilidad nació en 1987 de la Comisión Brundtland. Esta Comisión fue creada por la ONU y dirigida por la sueca Gro Harlem Brundtland y, después de cuatro años de trabajo, publicó el informe *Nuestro Futuro Común,* en el cual se propuso la siguiente definición para desarrollo sostenible:

> El Desarrollo Sustentable es un proceso de cambio en el que la explotación de los recursos, la dirección de las inversiones, la orientación del cambio tecnológico e institucional, están todos en armonía, aumentando el potencial actual y futuro para atender las necesidades y las aspiraciones humanas; todo esto significa que el desarrollo del ser humano debe hacerse de manera compatible con los procesos ecológicos que sustentan el funcionamiento de la biosfera.

La Comisión Brundtland recomendó reorientar las anteriores ideas sobre desarrollo económico para ceñirlas a una nueva perspectiva de adaptar un crecimiento económico justo, desde el punto de vista ecológico, declarando que el desarrollo sostenible, o sustentable, debe ser aplicado, tanto a la administración de la economía como al desarrollo de tecnología y al manejo de los recursos naturales, acompañado, congruentemente, de una renovación en los propósitos de la sociedad, orientado a un cambio de actitud de mayor respeto hacia los ecosistemas, la biodiversidad, el medio ambiente y los recursos naturales.

Pero la noción de desarrollo, para otros autores, se vincula demasiado a la visión económica y prefieren hablar de progreso sostenible. La idea de progreso sostenible no tendría tanto que ver con el desarrollo económico, sino con la idea de avance y evolución en positivo de la Humanidad, ya que la palabra *progreso* significa, etimológicamente (del latín *progressus*), la acción de ir hacia delante. José Luis Sampedro ha defendido (Sampedro, 2009) que existe una contradicción en esa misma expresión, puesto que el desarrollo entendido como crecimiento económico indefinido no puede ser sostenible de ninguna manera y que ese supuesto desarrollo sostenible es, en realidad, insostenible por su mismo planteamiento. Teniendo en

cuenta, entonces, que debe matizarse el concepto de desarrollo sostenible, y que deberíamos hablar más acertadamente de progreso, pero teniendo en cuenta que esta idea no se ha aplicado a los estudios sobre patrimonio cultural, podemos repasar alguno de los planteamientos al respecto.

En relación con el concepto de desarrollo, o progreso, sostenible, autores como Medhi Ghafouri (Ghafouri, 1998) afirman que los bienes patrimoniales son inseparables y fundamentales en la planificación de políticas de desarrollo sostenible. Ghafouri piensa que tener en cuenta la dimensión cultural, y en particular la conservación y valorización del patrimonio, es esencial en toda política de desarrollo sostenible a nivel local, ya que la identidad cultural y sentimiento de pertenencia de la población, en relación con un territorio, son dos conceptos claves del desarrollo local.

El Consejo de Europa también ha aplicado el concepto de desarrollo sostenible al campo del patrimonio cultural y en el apéndice a la *Recomendación relativa a la Conservación de los Sitios Culturales Integrada en las Políticas del Paisaje,* elaborada en 1995, se afirma que esas políticas deben basarse en los principios del desarrollo sostenible. Un año después, en la cuarta Conferencia Europea de Ministros responsables del Patrimonio. Cultural, se empleó de forma más específica el concepto de desarrollo vinculado al patrimonio cultural. Específicamente, en la Resolución número 2 se hace referencia al patrimonio cultural como factor de desarrollo sostenible, y especialmente los ministros solicitaron del Comité del Patrimonio Cultural preparar una Recomendación dirigida a los Estados miembros relativa a las estrategias sostenibles del turismo cultural vinculado a la puesta en valor del patrimonio. Entre otras recomendaciones y refiriéndose a la vulnerabilidad de los edificios, aunque ampliando su contexto, señalaban que debían promoverse políticas que partieran del principio de que la utilización del patrimonio y la visita a determinados sitios culturales no debe ir más allá de un *nivel aceptable,* determinado este en función de la vulnerabilidad de estos bienes. La idea, según los ministros, es que la utilización del patrimonio cultural como recurso debe integrarse en el proceso de planificación de un desarrollo sostenible, respetando las restricciones que deben aplicarse al uso de los bienes no renovables. Para llevar a cabo esta nueva gestión del patrimonio, el Consejo de Europa animaba a la colaboración entre los Estados, instituciones públicas, organizaciones de voluntarios, empresas privadas y comunidades locales.

El objetivo principal del desarrollo sostenible en relación con el patrimonio cultural, a juicio de Francisca Hernández (Hernández, 2002), no puede ser otro que conseguir una estrecha relación entre las necesidades que manifiesta la sociedad, la utilización que se hace de los recursos naturales y culturales y la organización de las actividades humanas que se han de realizar en un lugar determinado. Pero además, como he explicado en diferentes ocasiones (García, 2008 y 2009), debemos



FIGURA 11. Los cruceros turísticos se hacinan frente al templo egipcio de Kom Ombo, apenas visible tras ellos y el humo de los escapes de los motores. La sobreexplotación turística degrada el patrimonio cultural y el medio ambiente y no contribuye al progreso sostenible. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

entender que todos los programas de desarrollo deben integrar la conservación del patrimonio como elemento sustancial no solo de revitalización económica, sino como un elemento integrante de la misma vida de las comunidades. El patrimonio cultural es inseparable de todos los aspectos de la vida comunitaria, como por ejemplo la vivienda, de manera que incluso programas como el Hábitat, orientado a favorecer el desarrollo sostenible de los asentamientos humanos, tienen en cuenta este aspecto. El patrimonio cultural no es solo un recurso económico al servicio de un concepto mercantilista de desarrollo, sino que debemos considerarlo como una parte integrante de las comunidades, de la Humanidad, y todo avance y progreso de la misma debe necesariamente tenerlo en cuenta.

Bibliografía

Angeles, P., *¿Cómo transmitimos los valores de nuestro patrimonio cultural?,* http://pedroangeles.wordpress.com/2007/05/09/comotransmitir/, (consultado 12 de abril de 2010).

Bóveda, M. ª del M., (coord.). *Gestión Patrimonial y Desarrollo Social,* Santiago de Compostela, 2000.

CASTILLA DEL PINO, C., «La memoria y la Piedra», en *Simposi Patrimoni: Memòria o malson?, Memòria del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local 1990-1992,* Barcelona, 1993.

GARCÍA, M.ª P., «De la gloria de Bizancio a la Capitalidad Europea de la Cultura. Estrategias de intervención urbana en Estambul», *e-rph* n.º 2 de junio 2008, http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/patrimonio/estudios/articulo.php.

GARCÍA, M.ª P., *Humilde condición. La conservación de la autenticidad del patrimonio cultural*, Gijón, 2009.

GHAFOURI, M., «Heritage and Cultural development at the local level», *Museums and sustainable Comnunities Canadian perspectives*: 59-65, Quebec, 1998,
http://www.chin.gc.ca/Resources/Icom/English/Collection/e_texte_m.html. (Consultado el 20 de abril de 2010).

HARRISON, P., «Synthesis os Reports and Discusions», en *Funding the architectural Heritage reports of the York Colloquy. Architectural Heritage reports and Studie*s, n.º 8, Estrasburgo, 1987, pp. 113-117.
http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Resources/Publications/Pat_PA_08_en.pdf. (Consultado el 18 de abril de 2010).

HERNÁNDEZ, F., *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, 2002.

MANUEL, P. de., «Los valores intangibles del patrimonio, el patrimonio intangible», *SILBOARTE 2006, Seminario sobre Itinerarios Artísticos del Patrimonio Cultural en la Macaronesia*, http://www.silbogomero.com.es/multimedia/0001/0001/dir_k5b/pdemanuel.pdf (consultado: 12 abril de 2010).

PATIN, V., *Tourisme et patrimoine en France et en Europe*, Paris, 1997.

ROJAS, A., «Para leer el tiempo: el valor cultural en el urbanismo», http://www.bimestrecubana.cult.cu/docs/KX4BYNG0YZ.doc (consultado el 19 de abril de 201).

ROJAS, A., «Turismo y patrimonio: la práctica de la verdad», *Arquitectura y Urbanismo,* n.º 4, 2000.

SAMPEDRO, J.L., *Economía Humanista. Algo más que cifras*, Madrid, 2009.

ZAMORA, F., «La gestión del patrimonio cultural en España: presente y futuro», *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, Boletín GC,* www.gestioncultural.org. (Consultado el 18 de abril de 2010).

Documentos

Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico. Declaración de Amsterdam, 1975. Versión en PDF:
http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/DECLARACION_DE_AMSTERDAM.pdf

Normas de Quito, 1967.
http://www.international.icomos.org/charters/quito.htm

7. El uso responsable del patrimonio cultural. La industria y el turismo cultural. La preservación de la autenticidad del patrimonio cultural

7.1. El uso responsable del patrimonio cultural. La industria y el turismo cultural

Según Lluís Bonet (Bonet, en línea), el fenómeno del turismo cultural, a pesar de no haber conseguido hasta muy recientemente un reconocimiento específico en el seno de la industria turística o en el ámbito de la promoción cultural, existe mucho antes que el turismo se estructurara como un sector económico. Los viajeros que recorrían Italia, Grecia, Egipto o Tierra Santa, impulsados por motivos humanistas, científicos, románticos o religiosos, son predecesores del turismo cultural moderno. Además, recuerda que la realidad presente del turismo cultural a pesar de compartir con estas experiencias la curiosidad y el anhelo de apertura y descubrimientos de mundos y culturas diversos, tiene poco que ver con la aventura romántica o el interés científico. Ha dejado de ser aquel fenómeno aislado y minoritario donde el viajero debía resolver por su cuenta las necesidades de alojamiento y transporte, y se ha convertido en una oferta más del sistema turístico que se encuentra en fase emergente como consecuencia del propio desarrollo del mercado turístico y su necesidad de diversificación y de la creciente importancia de la nueva clase media urbana, con un alto nivel de estudios e interesada en conocer y experimentar algo *especial y diferente* de la oferta turística masiva, con contenido cultural, simbólico, espiritual o histórico.

Lluís Bonet explica que, en los últimos treinta años, la cifra de visitas turísticas a establecimientos patrimoniales europeos se ha más que duplicado y que no es fácil cuantificar el volumen de personas y de negocio asociado a la práctica del turismo cultural. Si uno considera la cultura en un sentido amplio (el interés por objetos y formas de vida de otros pueblos), la mayor parte de turistas consumen en algún momento productos culturales (más o menos auténticos o mercantilizados al estilo de parques temáticos) y todo destino turístico ofrece alguna oferta cultural.

Por otro lado, aunque debemos distinguir entre el turismo cultural y el turismo patrimonial, para nuestro caso, el impacto del turismo sobre el patrimonio cultural afecta a ambos.

La génesis del turismo cultural tiene lugar a medida que el modelo tradicional de desarrollo turístico comienza a saturarse y la propia industria buscó alternativas que dieran respuesta a una demanda cada vez más exigente, segmentada y cambiante. El modelo anterior, basado en la explotación masiva de unos limitados centros de atracción turística (sol y playa o grandes ciudades) no permitía continuar con los mismos ritmos de crecimiento y rentabilidad. El nuevo escenario de esta industria se caracteriza por ser más dinámico y competitivo y proliferan multitud de ofertas especializadas a costes decrecientes, la oferta de nuevos destinos con costes locales más bajos y un gran aumento del nivel de información disponible gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación.

Hasta ahora, hemos revisado la gestión sostenible del patrimonio cultural y hemos apuntado alguno de los peligros derivados de la mala práctica. El uso responsable del patrimonio, el buen manejo o manejo ético del mismo, son especialmente importantes en todo lo relativo al desarrollo de la industria y del turismo cultural. Es evidente que Europa debe al turismo, directa o indirectamente, la salvaguarda de una gran parte de su patrimonio cultural, condenado de otro modo a su completa e irremediable destrucción, pero el problema surge cuando esta utilización se hace a costa de la desvalorización, pérdida o deterioro del patrimonio que se explota mercantilmente sin priorizar su tutela.

Para la industria turística, evidentemente, la tutela no es la prioridad. Entiende que *hacer turismo* es solo cuestión de promoción y no de planificación. No se plantea, por ejemplo, algo tan importante como evaluar lo que llamamos la *capacidad de carga* y el *umbral de tolerancia* que tiene un lugar, sus edificios, y su patrimonio en general, ni analiza el impacto positivo o negativo que puede significar el turismo. No teniendo en cuenta estos aspectos, los grandes tour-operadores son muy reticentes a aceptar la necesidad de un uso responsable del patrimonio y el hecho de que hay casos en que su utilización debe ser controlada y dosificada o simplemente prohibida en aras de su conservación.

Antes de seguir, aclararemos qué es *capacidad de carga:* se trata del número máximo de personas que pueden visitar al tiempo un lugar turístico, sin dañar el medio físico, económico o sociocultural, y sin reducir de manera inaceptable la calidad de la experiencia de los visitantes.

Esta definición incluye otros subconceptos:

a) *Capacidad de carga ambiental:* número de visitantes o actividades por encima de los cuales no se asegura el desarrollo compatible con los recursos naturales y ecosistemas presentes en el territorio en cuestión.

b) *Capacidad de carga social:* número de visitantes o nivel de actividad turística por encima de los cuales se producen situaciones negativas y perjuicios en la población local y, por consiguiente procesos, de rechazo.



FIGURA 12. Aglomeración de turistas ante los Propileos de la Acrópolis de Atenas. El hacinamiento que rodea las visitas a determinados lugares patrimoniales no sólo puede sobrepasar su capacidad de carga, sino también la del mismo turista. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

c) *Capacidad de carga del turista:* número de visitantes que compartiendo una misma experiencia turística o nivel de actividades, por encima del cual se produce una experiencia negativa para el turista disminuyendo su grado de satisfacción y disfrute, algo muy importante en el caso del patrimonio cultural.

d) *Capacidad Carga Económica*: número de turistas o nivel de actividad turística compatible con el equilibrio entre los beneficios económicos y los gastos que genera el turista.

La misma industria debería ser la primera interesada en ese uso responsable, dado que debería partir de la premisa de que si se quiere un turismo permanente y a perpetuidad, debe velar por una utilización sostenible del patrimonio, esto es, asegurar su tutela y su conservación. De esa manera, se contribuye a conservar un recurso importante para el turismo, dado que el patrimonio cultural es uno de sus objetivos más importantes, que atrae a millones de visitantes en todo el mundo. Este uso responsable del patrimonio exige de una cuidadosa planificación, una gestión consciente y responsable, que prevea adecuadamente el impacto que puede ocasionar, así como una puesta en valor y una ética y rigurosas.

Ciertamente, la llegada de turistas a los sitios patrimoniales puede favorecer la inversión en el monumento, incluso la rápida recuperación del capital invertido en

su tutela y conservación y también puede favorecer un desarrollo económico de las comunidades en las que se encuentran emplazados los lugares patrimoniales, pero no debemos olvidar que la presencia del turismo supone siempre, sin excepción, una transformación económica, social y medioambiental de esos mismos lugares y que los perjuicios pueden ser superiores a los beneficios y el daño ocasionado al patrimonio puede ser irreversible.

En muchos casos, lo que resulta dañado o destruido por un mal uso o la sobreexplotación turística excede con mucho los supuestos beneficios obtenidos con ella, si exceptuamos, claro está, a las ganancias obtenidas por las empresas turísticas, que no se sienten vinculadas al patrimonio ni lo valoran más que como un recurso reemplazable (siempre puede buscarse otro destino que sustituya al destruido o degradado). Los ejemplos de explotación incontrolada son abundantes, por desgracia más de lo deseable, y podemos traer a colación los famosos *espectáculos de luz y sonido,* que pueden *disfrutarse* desde El Cairo hasta Bruselas, por poner dos ejemplos, y que con sus potentes equipos de sonido y el calor y la luz arrojada por las lámparas, están deteriorando muchos edificios históricos por efecto de vibración, dilatación y foto degradación. No menos desaconsejable ha sido la visita carente de control a grutas prehistóricas, como Lascaux o Altamira, que debieron cerrarse, optándose por construir una réplica exacta de los originales para compatibilizar la conservación del patrimonio y el turismo.

Desde su creación, la UNESCO ha mostrado su preocupación por la relación entre turismo y patrimonio. En 1966, el director general de la UNESCO presentó al Comité Ejecutivo un documento titulado *La conservación de los monumentos y otros bienes culturales asociada al desarrollo del turismo* y se llegó a introducir el concepto de turismo cultural como proyecto susceptible de ser financiado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

En 1963 se celebró la *Conferencia de Naciones Unidas sobre el Turismo y los Viajes Internacionales* en Roma. En esta reunión se comienza a poner en relación el patrimonio y el turismo, al reconocer la conservación como una inversión en los proyectos de desarrollo, y el turismo cultural como efecto multiplicador de las economías. En 1963 se fundó la Federación Internacional de las Asociaciones no Gubernamentales para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de Europa, conocida como *Europa Nostra,* cuya finalidad es despertar el interés de los europeos sobre su patrimonio común.

Además, ya desde finales de los sesenta ICOMOS manifestó su interés por la actividad turística, con la celebración de un coloquio en Oxford en 1969 sobre *Protección, Conservación y Turismo,* que adoptó una resolución sobre turismo cultural, documento con el que inició sus trabajos el Comité Científico Internacional sobre Turismo Cultural de esta organización.

En 1975 se dio un paso decisivo con la creación de la *Organización Mundial del Turismo* (OMT), un organismo intergubernamental dependiente de Naciones Unidas, cuyo propósito es promocionar y desarrollar el turismo. A través del turismo, la OMT pretende estimular el crecimiento económico y la creación de empleo, proporcionar incentivos para la protección del medio ambiente y el patrimonio en los destinos turísticos, y promover tanto la paz como el entendimiento entre las naciones del mundo. Este organismo ha elaborado y suscrito numerosos documentos internacionales tanto de carácter general sobre turismo, como en relación con los distintos aspectos o temas con los que está conectada la actividad turística, incluido el patrimonio cultural.

La resolución sobre turismo cultural adoptada por ICOMOS en 1969 supuso el precedente para la redacción de la *Carta del Turismo Cultural*, que se presentó en el *Seminario Internacional sobre Turismo y Humanismo Contemporáneo*, celebrado en Bruselas en 1976. En este documento se constatan una serie de hechos:

1. La consideración del turismo como hecho social, humano, económico y cultural irreversible.
2. El reconocimiento de los efectos positivos y negativos de la actividad turística, la protección del patrimonio cultural como base misma del turismo internacional y la necesidad de formación e información adecuadas, tanto a los distintos agentes turísticos, como a los visitantes.
3. Se hace un llamamiento a la colaboración de la OMT y la UNESCO, para evitar un crecimiento turístico anárquico.

La intensa actividad desarrollada por la OMT desde su creación en 1975, y la aplicación de los principios del Convenio de la UNESCO de 1972, dieron lugar a una abundante producción de documentos por parte de diferentes organizaciones, de los que citaremos algunos ejemplos, reseñando sus aportaciones más importantes.

Declaración de Manila sobre el Turismo Mundial, elaborada en la Conferencia Mundial de Turismo celebrada en la ciudad de Manila en 1980, y convocada por la OMT. Este documento tiene un carácter general, pero de su contenido se pueden entresacar referencias de interés, como por ejemplo el punto 10 del apartado relativo a *Una mejor gestión de la oferta,* en el que se indica:

> El desarrollo del turismo, tanto nacional, como internacional, puede aportar una contribución positiva a la vida de la nación, por medio de una oferta bien concebida y de calidad y que proteja y respete el patrimonio cultural, los valores del turismo, y el medio ambiente natural, social y humano«, pero también se hace «un llamamiento en pro de que se redoblen los esfuerzos para evitar que se sobrepase la capacidad de acogida de la ordenación turística para conservar

> y valorizar el patrimonio artístico y natural, para promover el valor educativo del turismo y para proteger las especies de fauna y de flora, en beneficio de las generaciones futuras.

Comprobamos que aparecen nuevos temas en relación con el turismo, tales como la calidad, la capacidad de acogida de los destinos y la necesidad de su ordenación turística de cara a su pervivencia en condiciones adecuadas.

La aplicación progresiva de los objetivos de la Declaración de Manila llevó a la OMT a convocar una nueva reunión en 1982 en Acapulco, en la que se elaboró el *Documento de Acapulco,* en el que se recomienda a los distintos agentes implicados en la actividad turística la realización de una serie de acciones, entre las que destacan: la protección y preservación del medio ambiente, de la estructura ecológica y del patrimonio natural, histórico y cultural del país, la óptima utilización cualitativa de los recursos turísticos existentes o potenciales del país, comprendido especialmente el conjunto del patrimonio natural, cultural, artístico, histórico y espiritual, afirmando el principio de autenticidad y evitando su deformación y su falsificación y la acción permanente de educación de la opinión pública, con vistas a garantizar el respeto recíproco entre los turistas y la población local.

En 1985 apareció un importante documento: la *Carta del Turismo y Código del Turista,* primera referencia a un código de conducta, tanto para los agentes turísticos, como para los turistas, y que deriva de la reunión celebrada por la Asamblea General de la OMT en Sofía en ese mismo año. La Carta del Turismo señala la necesidad de una difusión adecuada de la información a los turistas, que debe orientarse a preservar las riquezas artísticas, arqueológicas y culturales; y en relación con el Código del Turista, indica: «los estados también deberían favorecer el acceso de los turistas nacionales e internacionales al patrimonio de las comunidades visitadas», remarcando que los poderes públicos y los habitantes de las comunidades locales deben hacer posible el acceso de los visitantes, y la comprensión y el respeto por parte de los turistas de sus costumbres, de sus religiones y de otras formas de su cultura, que constituyen parte integrante del patrimonio de la humanidad, de manera que sientan las bases de un enfoque respetuoso del turismo, no solo desde el punto de vista físico, sino también social, en la línea de un respeto mutuo entre visitantes y residentes.

Con una clara influencia de la Conferencia de Río, en 1992 apareció la *Carta sobre la Ética del Turismo y el Medio Ambiente,* elaborada por la Alianza Internacional de Turismo (AIT) y la Federación Internacional del Automóvil (FIA), y firmada por la OMT. Supone un documento de referencia obligada, puesto que sienta las bases de una práctica turística acorde con la conservación, estableciendo unos principios éticos generales. Esta carta pone en relación directa el turismo y la pro-

tección del patrimonio cultural, refiriéndose, además, a las disposiciones necesarias para prevenir daños y el respeto que deben mostrar los turistas. Es un documento de gran valor en su conjunto por los distintos aspectos que trata sobre comportamiento de los turistas y la actuación de los responsables de la gestión de los lugares visitados, haciendo mención expresa al patrimonio cultural.



FIGURA 12. Turistas adquiriendo artesanía en Marrakech. El turismo debe favorecer el intercambio respetuoso entre visitantes y residentes y el mantenimiento de su patrimonio, lejos de su trivialización y conversión en objeto de mero consumo. Foto: Pablo Herrero Lombardía.

Pasados catorce años desde la Declaración de Manila y dado el importante desarrollo tecnológico experimentado a nivel mundial, la OMT celebró una reunión en Osaka, en el transcurso de la cual se adoptó la *Declaración de Osaka sobre Turismo,* en la que se introdujo el concepto de sostenibilidad. Aunque esta declaración tiene un carácter general, presenta algunas precisiones interesantes, como la declaración cuarta, relativa al impacto del turismo en la sociedad y el medio ambiente, en la que asocia la destrucción de las culturas tradicionales y los estilos de vida y explotación de grupos vulnerables con desarrollo turístico e indica que los turistas deben asumir la responsabilidad de un comportamiento discreto y deseable para no causar efectos negativos a la sociedad local. Por lo tanto, aboga por que el turismo no sea un elemento destructor del patrimonio cultural, sino un factor que contribuya a su protección, ya que es posible preservar los valores del patrimonio al tiempo

que se utiliza como recurso turístico. En este documento se indica, igualmente, que ese contexto de armonía entre conservación y desarrollo llevará a no destruir los recursos turísticos para futuras generaciones y hacer realidad el turismo sostenible.

La década de los noventa del pasado siglo, presenta un volumen de documentos considerable, especialmente procedentes del ámbito turístico, y que tienen distintos enfoques (Declaración de Manila sobre los efectos sociales del turismo, Declaración de Montreal por una visión humanista y social del turismo, Declaración de Madrid sobre el desarrollo de los recursos humanos en turismo, Acta de Copenhague sobre el turismo social, Carta de Lisboa sobre el turismo de personas mayores, etc.), o tratan sobre ámbitos espaciales concretos, como por ejemplo la cuenca mediterránea (Carta Mediterránea del Turismo, Declaración de Barcelona, Declaración de Malta, etc.), o la zona de Asia-Pacífico (Declaración de Male sobre turismo sostenible). Al mismo tiempo, en esa década se cimentó una estrecha colaboración entre la OMT y la UNESCO, estableciendo acciones y programas comunes, recogidos en distintos documentos, tales como la Declaración de Samarkanda sobre el Turismo en la Ruta de la Seda, de 1994, cuyo objetivo es revitalizar el cauce de contactos entre el Este y el Oeste por medio del turismo. Supone un llamamiento para favorecer el renacimiento pacífico y provechoso de estas rutas legendarias, convirtiéndolas en uno de los destinos turísticos culturales de mayor riqueza del mundo. Esta actuación basada en la cooperación tiene como objetivo dar a conocer el inmenso patrimonio de los países que atraviesa, formando parte del cual se encuentran varias ciudades históricas.

En esa misma línea se inscribe la Declaración de Accra sobre el Programa de Turismo Cultural OMT-UNESCO *La Ruta de los Esclavos,* de 1995, cuyos fines son fomentar el desarrollo económico y humano y rehabilitar, restaurar y promover con fines de turismo cultural, el patrimonio material e inmaterial legado por el comercio de esclavos, poniendo de manifiesto su carácter común en África, Europa, las Américas y el Caribe, ya que el comercio de esclavos no solo está grabado en las conciencias, sino también en monumentos, sitios, castillos, fortalezas y otros vestigios que perduran significativamente a lo largo de su recorrido. Siguiendo con este tema, apareció en 1996 la *Declaración de La Habana sobre el Programa de Turismo Cultural La Ruta de los Esclavos*. Este nuevo documento profundiza en los puntos de interés del programa y concreta las acciones para estimular el turismo cultural en este itinerario.

Pero la traslación más significativa de los principios emanados de la Conferencia de Río al sector turístico se recoge en la *Carta de Turismo Sostenible,* adoptada con motivo de la Conferencia Mundial sobre Turismo Sostenible, celebrada en Lanzarote en abril de 1995, y aprobada por consenso de las veinte organizaciones firmantes, que de forma equilibrada se repartían entre representantes del sector turístico y del ámbito del patrimonio. En el texto, se reconocen todos los convenios

de Naciones Unidas sobre turismo, medio ambiente, conservación del patrimonio cultural y desarrollo sostenible, al tiempo que se señala la ambivalencia de la actividad turística, asumiendo que puede aportar grandes ventajas en el ámbito socioeconómico y cultural, mientas que al mismo tiempo puede contribuir a la degradación medioambiental y a la pérdida de la identidad local. Y específicamente en el principio quinto establece:

> La conservación, la protección y la puesta en valor del patrimonio natural y cultural, representa un ámbito privilegiado para la cooperación. Por parte de todos los responsables, esta actitud implica un auténtico reto de innovación cultural, tecnológica y profesional, que además exige realizar un gran esfuerzo por crear y desarrollar instrumentos de planificación y de gestión integrados.

Con motivo de la reunión del Consejo Ejecutivo de la OMT en Buenos Aires en 1995, se aprobó la Declaración de Buenos Aires, en el que se reconoce la contribución del turismo a la conservación de los atractivos culturales y naturales mediante una planificación adecuada, y su función como vehículo para el reconocimiento de la cultura y el conocimiento de los pueblos, solicitando sus firmantes que el turismo forme parte como actividad específica de las políticas y decisiones de los gobiernos.

También a mediados de los noventa, distintos eventos tratan de poner en relación las ciudades históricas con nuevos planteamientos sobre turismo, y este es el caso de la *Conferencia Internacional sobre Ciudades Históricas y Turismo Sostenible,* celebrada en Bath (Reino Unido) en 1995, organizada por ICOMOS y el *International Monument Trust* del Reino Unido.

De la misma manera, la IV Conferencia Europea de Ministros Responsables del Patrimonio Cultural, celebrada en Helsinki en 1996, de la que ya hemos hablado, incluye referencias expresas al turismo, entre las que destacan las contenidas en la serie de principios reconocidos para llevar a cabo políticas de patrimonio cultural en el espacio europeo, más concretamente la recogida en el apartado E sobre estrategias sostenibles para el turismo cultural, en la que indica:

> El crecimiento del turismo cultural puede contribuir al desarrollo y a la revitalización de las regiones, pero es susceptible de crear presiones sobre el patrimonio cultural y afectar a la calidad de vida de las comunidades de acogida. Las políticas y estrategias de turismo cultural deben ser investigadas desde la perspectiva de una utilización equilibrada y sostenible del patrimonio cultural, asegurando las posibilidades de uso de este patrimonio a las generaciones futuras. Modelos específicos de desarrollo del turismo cultural deberían ser investigados sin reproducir los esquemas habituales del turismo de masas.

Igualmente en la primera resolución, relativa al patrimonio cultural, como factor de la construcción europea, en el punto II recomienda preparar estrategias del turismo cultural sostenible asociado a la puesta en valor del patrimonio, y también afirma:

> El turismo supone una contribución positiva importante en el acceso al patrimonio cultural de un elevado número de personas, y los ingresos del turismo pueden aportar notables recursos para el mantenimiento y conservación del patrimonio cultural. Las estrategias de turismo cultural podrán cooperar a la puesta en valor de distintas categorías de bienes culturales, tales como el patrimonio técnico, industrial y aquellos emanados del turismo y tomar como referente al mismo tiempo la experiencia de los itinerarios culturales europeos promovidos por el Consejo de Europea. Circuitos turísticos alternativos se podrán lanzar, por ejemplo con ocasión de las Jornadas Europeas del Patrimonio. Las políticas a desarrollar deberán prevenir la utilización del patrimonio y la frecuentación de algunos lugares culturales no pueden ir más allá de un cupo aceptable, determinado en función de la vulnerabilidad de los bienes. Toda política sostenible del turismo cultural deberá evitar la explotación excesiva del patrimonio cultural y natural, recursos raros y no renovables, cuya degradación destruiría el fundamento mismo de la motivación turística.

Resultado de la celebración en 1996 del II Foro Internacional para Parlamentarios y Administraciones Locales, protagonistas de Política Turística, la *Declaración de Bali sobre Turismo* proclama la necesidad de un desarrollo sostenible del turismo, debido a sus características, ya que:

> El turismo está basado en la diversidad de la naturaleza, de las religiones, de los valores culturales y de las tradiciones, y puede tener influencias, tanto negativas como positivas, por lo que se impone fortalecer la idiosincrasia nacional y proteger el equilibrio de las relaciones entre las personas y su entorno natural y cultural.

Al mismo tiempo reconoce en el punto 6 de las conclusiones:

> El turismo es una actividad que crea problemas medioambientales, pero también puede contribuir con eficacia a la conservación del paisaje, del entorno natural y del patrimonio cultural de los destinos.

y en el punto 7 de las conclusiones indica:

> El turismo no solo ha de respetar sino que también debe ser un elemento que contribuya a la personalidad cultural de los destinos turísticos, colaborando a la conservación del patrimonio monumental y de las costumbres y tradiciones locales.

En 1997 se celebró el IV Coloquio Internacional de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad y la III Asamblea General de Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial (OCPM), en la ciudad portuguesa de Évora. Las conclusiones de estas reuniones se plasman en *El Llamamiento de Évora a favor de un Desarrollo Turístico Preocupado en Salvaguardar la Vitalidad y el Carácter de las Ciudades Históricas,* siendo importante resaltar el tratamiento del turismo por primera vez en este tipo de reuniones.

Con motivo del Seminario sobre Turismo Cultural, organizado en 1999, conjuntamente por la OMT y la UNESCO, en colaboración con el Consejo de Europa, ICOMOS y la OCPM, en la ciudad uzbeca de Khiva, se elaboró la *Declaración de Khiva sobre Turismo y Conservación del Patrimonio Cultural,* documento en el que por primera vez aparece como título la relación entre turismo y conservación del patrimonio cultural. En el texto de la declaración se constatan una serie de hechos, tales como las estrechas relaciones entre cultura y turismo y la importancia de estos dos campos de actividad a las puertas del tercer milenio para construir una Cultura de la Paz y la oportunidad de intercambio mutuo, de entendimiento y difusión de los valores históricos, espirituales y culturales, para un diálogo entre las civilizaciones que ofrece el turismo internacional.

Entre los acuerdos y recomendaciones de la declaración cabe destacar:

- Diversificar la oferta de turismo cultural.
- Necesidad de medir la presión que ejerce el turismo sobre el patrimonio.
- Disminuir la difusión en los medios de comunicación de los lugares excesivamente visitados.
- Promover una conservación integral de los monumentos, museos y lugares visitados por los turistas.
- Necesidad de complementar la conservación con una gestión y dinamización digna de los monumentos, museos y lugares del patrimonio cultural.
- Luchar contra la banalización, la estandarización y el tratamiento excesivamente comercial de los distintos componentes del patrimonio cultural.

Finalmente, recomienda el mayor apoyo posible a la puesta en marcha del programa internacional *Cultura, Espiritualidad y Turismo para la Cultura de la Paz* y la activa participación de todas las instituciones y organismos internacionales en la conservación del patrimonio mundial para las generaciones futuras.

Pasados más de veinte años tras la firma de la Carta del Turismo Cultural, se hizo necesario un nuevo documento, cuyo texto fue analizado a lo largo de más de dos años y que cristalizó en la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Patrimonio Significativo*, aprobada en la XXII reunión de la Asamblea General de ICOMOS, celebrado en Méjico en octubre de 1999. La carta Internacional sobre Turismo Cultural recoge un concepto amplio de

patrimonio, en la línea de todos los documentos de fechas anteriores analizados, y al mismo tiempo contempla la protección, conservación, interpretación y presentación de del patrimonio cultural y de la diversidad cultural como una necesidad en tiempos de creciente globalización. Igualmente significativo es el reconocimiento de la interacción dinámica entre turismo y patrimonio cultural y la consideración del turismo cada vez más como una fuerza positiva para la conservación de la naturaleza y de la cultura. La carta resalta los distintos aspectos ya tratados en otros documentos anteriores (aportación de beneficios a las comunidades de los destinos turísticos, la sobrecarga turística y sus consecuencias negativas en el patrimonio, necesidad de cooperación de los distintos agentes a nivel local, etc.), y marca sus propios objetivos, que se concretan en seis principios:

1. El turismo nacional e internacional se ha convertido en uno de los más importantes vehículos para el intercambio cultural, su conservación debería proporcionar oportunidades responsables y bien gestionadas a los integrantes de la comunidad anfitriona, así como proporcionar a los visitantes la experimentación y comprensión inmediata de la cultura y el patrimonio de esa comunidad.
2. La relación entre los sitios con Patrimonio y el Turismo, es una relación dinámica y puede implicar valoraciones encontradas. Esta relación debería gestionarse de modo sostenible para la actual y para las futuras generaciones.
3. La planificación de la conservación y del turismo en los sitios con patrimonio debería garantizar que la experiencia del visitante le merezca la pena y le sea satisfactoria y agradable.
4. Las comunidades anfitrionas y los pueblos indígenas deberían involucrarse en la planificación de la conservación del Patrimonio y en la planificación del turismo.
5. Las actividades del Turismo y de la conservación del Patrimonio deberían beneficiar a la comunidad anfitriona.
6. Los programas de promoción del Turismo deberían proteger y ensalzar las características del Patrimonio natural y cultural.

Los miembros de la OMT, representantes del sector turístico mundial, delegados de Estados, territorios, empresas, instituciones y organismos, reunidos en Asamblea General en la ciudad de Santiago de Chile en 1999, afirmaron el derecho al turismo y a la libertad de desplazamientos internacionales, expresaron su voluntad de promover un orden turístico equitativo, responsable y sostenible, en beneficio mutuo de todos los sectores de la sociedad y proclaman los principios del Código Ético Mundial para el Turismo.

7.2. La preservación de la autenticidad del patrimonio cultural

El patrimonio cultural arquitectónico es una de las formas en las que se materializa la Memoria y, por ello, la preservación de su autenticidad se ha convertido en la piedra angular de todas las intervenciones de conservación y restauración monumental. Salvaguardar la autenticidad de la herencia arquitectónica supone legar a las generaciones futuras una parte fundamental de nuestra Memoria (García, 2009).

La evolución sobre el concepto de patrimonio cultural nos ha permitido aceptar que sus valores tienen lecturas diversas en sociedades diversas. En este nuevo camino, la autenticidad se muestra como el criterio fundamental para poder interpretar un bien cultural y para establecer adecuadas pautas para su preservación, conservación y transmisión y el turismo o la las intervenciones inadecuadas pueden destruirla. En cambio, en el lado positivo, algunos autores como Lluís Bonet (Bonet, en línea) han relacionado el actual desarrollo del turismo cultural con la búsqueda de sentido, belleza y autenticidad por parte de las sociedades occidentales contemporáneas, pero en la medida en que se mitifica la autenticidad y el valor original, antropológico y social de cada cultura, se tiende a simplificar o congelar la imagen, propia y externa, de la misma. El mantenimiento de esta imagen tipificada facilita su promoción turística, aunque la falsee y entre en contradicción con la transformación imparable, por mestizaje o evolución natural, de toda la realidad humana.

A juicio de García Canclini (García Canclini, 2002), la mercantilización generada por el desarrollo del turismo cultural desemboca en una espectacularización de unas identidades culturales mitificadas, o hasta inventadas, de manera que el turismo se ha identificado como el principal culpable de la mercantilización y falseamiento de muchas manifestaciones culturales tradicionales o del entorno natural, en palabras de Jonathan Croall (Croall, 1995). Esto es especialmente evidente en el caso de sitios de especial fragilidad cultural, material o paisajística, como la isla de Pascua, la Alhambra de Granada, las ciudadelas de adobe del Atlas (García, 2009), en los que hay que buscar estrategias que permitan compatibilizar una adecuada tutela con el turismo y los visitantes.

Podemos analizar algunos ejemplos que nos permiten ver cómo la presión turística puede precipitar la alteración y el falseamiento, la pérdida de la autenticidad de los valores del patrimonio cultural. En algunos yacimientos arqueológicos es especialmente significativo, y he analizado anteriormente (García, 2009) cómo la voluntad de Arthur Evans de hacer de Cnossos un centro de turismo masivo, y de ofrecer a esos turistas una visita en la que prima la idea del disfrute y la ruptura con

la imagen *dura* y *árida* de las ruinas arqueológicas, determinó la materialización de una reconstrucción/recreación/falseamiento seriamente criticada por los especialistas desde diferentes campos. Y lo mismo sucede en el caso de la arquitectura tradicional de la ciudad de Estambul (García, 2008), en la que las primeras intervenciones de los años ochenta y noventa del siglo xx, tendían a falsear esa arquitectura, imponiendo el criterio de la demolición y reconstrucción, no el de la conservación.

Por otro lado, y como también he analizado (García, 2009), tendemos a identificar autenticidad con pobreza y deterioro, de manera que, aunque Occidente busca de forma desesperada recuperar la autenticidad, y esta se ha convertido en un valor en alza, desde lo que comemos, hasta lo que valoramos en las personas, sin embargo, la autenticidad es interpretada de manera anómala, superficial o sencillamente frívola. El mundo se ha convertido en un gran escenario donde muchas veces la miseria y la marginación se entienden como sinónimo de auténtico. La exposición continuada a realidades elaboradas como productos de consumo ha llevado a identificar la experiencia de lo auténtico con la del parque temático. De la misma manera en que, como expone Ascensión Hernández (Hernández, 2007), original y réplica se identifican, o no pueden diferenciarse, la mixtificación es indistinguible de la autenticidad. Hasta el punto de que, quizás, acabaremos llegando a tener que establecer *denominaciones de origen* sobre el Patrimonio Cultural.

Esto puede parecer una exageración, pero recordemos la propuesta de Susan Fainstein, profesora de Urbanismo en Harvard y asesora de ciudades con exceso de turismo, en una entrevista publicada en *La Vanguardia* en el año 2008, abogando por la creación de réplicas y criticando la defensa de la autenticidad del patrimonio cultural:

> Construyamos más Florencias, Eurodisneys o parques temáticos, llámelos como quiera, en zonas despobladas, con reproducciones de Florencia, de París… ¿No sería lo mismo que el original?
>
> La emoción, la diversión e incluso, por qué no, el placer estético que podrían obtener los turistas allí serían iguales que los que proporcionan los originales. Los que prefieren el original, son víctimas del prejuicio pequeñoburgués e intelectual de la autenticidad.

Obviamente, Fanstein defiende una idea del patrimonio vinculada a un superficial y demagógico concepto de la *democratización de su disfrute*. Se trata únicamente de tener una experiencia superficial, lúdica, vacía. Las réplicas deben emplearse en casos extremos, como ha analizado Ascensión Hernández (Hernández, 2007), por necesidades de conservación, como la de la neocueva de Altamira, o tras pérdidas traumáticas, como la del puente de Mostar (García, 2009), pero la expe-

riencia real del patrimonio y el disfrute de sus valores no pueden sustituirse o clonarse. Más sensato que replicar ciudades y lugares patrimoniales sería favorecer el disfrute de nuestro patrimonio y su autenticidad diversificando las posibilidades de destinos, incluso de los más cercanos y reorientando los lugares patrimoniales sobreexplotados. En realidad, los responsables o gestores de esos lugares pretenden, con la réplica, obtener nuevos beneficios, banalizando y alterando el patrimonio que tienen la obligación y la responsabilidad de tutelar.

Bibliografía

Adams, C., «Modernidad y sostenibilidad en la construcción hotelera. Realidades y proyectos», en Morales, M.ª C. (coord.), *El waterfront de Gijón (1895-2005). Nuevos patrimonios en el espacio urbano*, Oviedo, 2010, pp. 109-138.

Bonet, Ll., «Turismo cultural: Una reflexión desde la ciencia económica», *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*, www.gestioncultural.org. (Consultado el 6 de mayo de 2009).

Croall, J., *Preserve or destroy: Tourism and the environment*, Londres, 1995.

Donaire, J. A., *Turisme Cultural. Entre l'experiencia i el rituel*, Gerona, 2008.

García, N., *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (1.ª ed. México, 1989), ed. España, 2002.

García, M.ª P., «De la gloria de Bizancio a la Capitalidad Europea de la Cultura. Estrategias de intervención urbana en Estambul», *E-RPH,* n.º 2, junio 2008, http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/patrimonio/estudios/articulo.php.

García, M.ª P., *Humilde condición. La conservación de la autenticidad del patrimonio cultural*, Gijón, 2009.

Hernández, A., *La clonación arquitectónica,* Madrid, 2002.

Rojas, A., «Turismo y patrimonio: la práctica de la verdad», *Arquitectura y Urbanismo,* n.º 4, 2000.

Documentos

Carta de Turismo Cultural de 1999.
http://www.icomos.org/docs/tourism_es.html.

8. La difusión del patrimonio cultural. Presentación e interpretación. El valor pedagógico del patrimonio cultural. Nuevas tecnologías aplicadas a la difusión del patrimonio cultural

8.1. La difusión del patrimonio cultural

Según Marcelo Martín (Martín, 1996), desde múltiples ópticas profesionales y disciplinas no hay coincidencia respecto a una definición de la difusión del patrimonio histórico (que nosotros entendemos como cultural). *El Diccionario de la Lengua Española*, en su acepción 4, recoge que difundir significa «Propagar o divulgar conocimientos, noticias, actitudes, costumbres, modas, etc.»; en definitiva, dar a conocer una cosa. En el caso del patrimonio, en palabras de Marcelo Martín, se trataría de ponerlo en relación con la sociedad y de hacer posible su proyección social y en cambio, Francisca Hernández (Hernández, 2002) entiende por difusión las estrategias que se utilizan para hacer más comprensible el patrimonio y que este pueda ser conocido por un mayor número de personas, auque, como vamos a ver a continuación, esa definición no es del todo precisa.

Y si es cierto que la difusión puede hacerse mediante distintos instrumentos: medios de comunicación, guías, ediciones digitales, museos, parques arqueológicos, centros de interpretación, etc., debe quedarnos claro que la difusión no es en sí la información que se transmite, que no son los archivos ni los documentos, ni las bibliotecas y sus contenidos. Tampoco lo es la red informática, ni los medios gráficos, los audiovisuales, ni ninguno de esos medios en sí mismos, es decir, que la difusión no son las estrategias y los medios empleados, tal y como afirma Hernández. Tampoco el patrimonio es en sí mismo difusión, ni el interés de los ciudadanos. Marcelo Martín (Martín, 1996) nos aclara que la difusión es una *gestión cultural mediadora entre el patrimonio y la sociedad*. Los otros elementos que hemos enumerado son, sencillamente, recursos o medios de la difusión.

La difusión es una gestión cultural mediadora por los siguientes motivos:

1. *Gestión* porque implica un proceso complejo que abarca:
   – documentar
   – valorar

– interpretar
– manipular
– producir
– divulgar

y no solo el objeto en sí, sino *un modelo comprensible y asimilable de dicho objeto en su relación con su pasado histórico y su medio presente.*

2. *Cultural,* porque se opera con el patrimonio cultural, tangible e intangible, pasado y presente y que rodea e influye en el ciudadano de hoy hasta ser parte misma de su historia y, por tanto, de su identidad.
3. *Mediadora,* porque requiere de una técnica y soporte material independiente del objeto y ajena al sujeto que la recibe.

Por su complejidad, la difusión del patrimonio cultural debe ser necesariamente una tarea multidisciplinar y necesita de interrelación, coordinación y objetivos comunes por parte de todos los profesionales y agentes implicados, de manera que nos faciliten una lectura coherente de nuestra herencia y de nuestro entorno cultural. Marcelo Martín afirma también, muy acertadamente, que se puede hacer difusión del patrimonio desde la escuela, el museo, el archivo, la biblioteca, la oficina de turismo, la asociación vecinal, un centro de interpretación, una casa de la cultura municipal, etc., aunque ninguno de estos centros tenga como objetivo único la difusión.

Además, la difusión debe democratizarse, en el sentido de que debe acercar el patrimonio a la mayoría de las personas, que no tienen ni la formación ni los conocimientos para interpretar ese patrimonio. La difusión debe «enseñar, acostumbrar y ayudar a esa gran mayoría de la sociedad a utilizar criterios que le faciliten la comprensión de esos hechos u objetos más allá de lo puramente anecdótico», en palabras de Marcelo Martín. La difusión no es una reproducción de lo que ha sido ese patrimonio, sino que implica un juicio histórico que solo profesionales como nosotros podemos aportar. Debemos contextualizar los bienes culturales y el patrimonio cultural. Además, para que la difusión sea adecuada y efectiva, precisa de un proyecto que aúne la investigación, la elaboración de conocimiento y la valoración del patrimonio, y una coherente labor de conservación que permita la adecuada presentación y comunicación al público. Y todo ello presidido por el criterio de la tutela por encima de todo.

La difusión del patrimonio cultural implica su presentación e interpretación, que han sido definidos por ICOMOS en la *Carta para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural,* ratificada en Quebec (Canadá) en octubre de 2008. Según la Carta, interpretación y presentación son elementos esenciales de los esfuerzos de conservación del patrimonio y una herramienta básica para la apreciación y comprensión del público de los sitios culturales patrimoniales, objetivos fundamentales de la difusión.

La carta define *interpretación* como *todas las actividades potenciales realizadas para incrementar la concienciación pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural*. Esas actividades incluyen las publicaciones impresas y electrónicas, las conferencias, las instalaciones sobre el sitio, los programas educativos, las actividades comunitarias, así como la investigación, los programas de formación y los sistemas y métodos de evaluación permanente del proceso de interpretación en sí mismo.

La *presentación,* según la Carta, se centra de forma más específica en la *comunicación planificada del contenido interpretativo con arreglo a la información interpretativa, a la accesibilidad física y a la infraestructura interpretativa en sitios patrimoniales*. Se puede transmitir ese contenido a través de varios medios técnicos que incluyen (pero no requieren) elementos tales como paneles informativos, exposiciones tipo museo, senderos señalizados, conferencias y visitas guiadas, multimedia y páginas web.

La *infraestructura interpretativa,* según la Carta, se refiere a *las instalaciones físicas, los equipamientos y los espacios patrimoniales o relacionados con los mismos que se pueden utilizar específicamente para los propósitos de interpretación y presentación,* incluyendo las nuevas estrategias de interpretación y las tecnologías existentes.

Y los ***i**ntérpretes del patrimonio* son *el personal o voluntariado de los sitios patrimoniales que se encarga de forma permanente o temporal de comunicar al público la información concerniente al valor y a la significación del patrimonio cultural*.

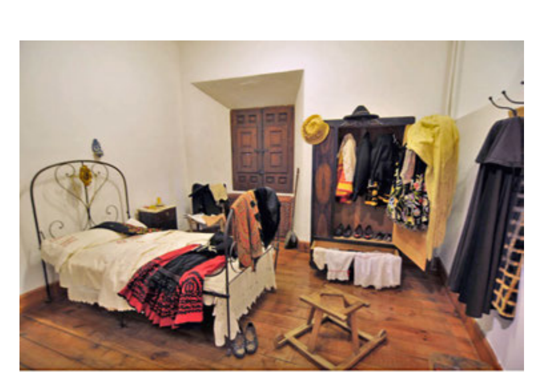




FIGURA 14. A la derecha: reproducción de armas romanas desaparecidas (museo de León); izquierda: sala etnográfica del museo de Ávila. Salvo en caso necesario, el recurso a las nuevas tecnologías o las réplicas no garantiza una mejor presentación del patrimonio y no debemos sustituir los bienes culturales conservados y auténticos por imágenes o reproducciones que no pueden reemplazar el original. Fotografías: Pablo Herrero Lombardía.

Partiendo del principio de que la interpretación y la presentación son parte del proceso global de conservación y gestión del patrimonio cultural, se propone establecer *siete principios fundamentales, en los que debe basarse la interpretación y la presentación de los sitios de patrimonio cultural,* en cualquier medio o forma que se considere apropiado según las circunstancias.

Principio 1: Acceso y comprensión.
Principio 2: Fuentes de información.
Principio 3: Atención al entorno y al contexto.
Principio 4: Preservación de la autenticidad.
Principio 5: Plan de sostenibilidad.
Principio 6: Preocupación por la inclusión y la participación
Principio 7: Importancia de la investigación, formación y evaluación.

Y, partiendo de estos siete principios, se establecen unos objetivos que podemos decir que pueden igualmente aplicarse a todos los planes de difusión:

1. *Facilitar la comprensión* y valorización de los sitios patrimoniales y fomentar la concienciación pública y el compromiso por la necesidad de su protección y conservación.
2. *Comunicar el significado* de los sitios patrimoniales a diferentes públicos a través de un reconocimiento de su significación, producto de la documentación cuidadosa del patrimonio y las tradiciones culturales que perduren a través de métodos científicos.
3. *Salvaguardar los valores* tangibles e intangibles de los sitios patrimoniales en su entorno natural, cultural y su contexto social.
4. *Respetar la autenticidad* del patrimonio cultural comunicando la importancia histórica y su valor cultural y protegiéndolo del impacto adverso de infraestructuras interpretativas intrusivas, la presión de los visitantes e interpretaciones inexactas o inapropiadas.
5. *Contribuir a la conservación sostenible* del patrimonio cultural, promoviendo la comprensión del público y su participación, lo que conlleva proseguir los esfuerzos de conservación, asegurando el mantenimiento a largo plazo de la infraestructura interpretativa y la revisión regular de sus contenidos interpretativos.
6. *Facilitar la participación y la inclusión social* en la interpretación del patrimonio cultural haciendo posible el compromiso de los agentes implicados y las comunidades asociadas en el desarrollo y la implementación de programas interpretativos.
7. *Desarrollar directrices técnicas y profesionales* para la interpretación y la presentación del patrimonio cultural, incluyendo las tecnologías, la investigación y la formación. Tales directrices deben ser apropiadas y sostenibles en su contexto social.

Y esos objetivos, como decíamos, deben basarse en los siguientes principios:

Principio 1: Acceso y comprensión

Los programas de interpretación y presentación deben facilitar el acceso físico e intelectual del público al patrimonio cultural.

1. La interpretación y la presentación deben ser efectivas y realzar la experiencia personal, incrementar el respeto y el conocimiento del público y comunicar la importancia de la conservación del patrimonio cultural.

2. La interpretación y la presentación tienen que animar a las personas y a las comunidades a reflexionar sobre su propia percepción del sitio patrimonial y su relación con el mismo. Se pretende estimular un mayor interés futuro, el aprendizaje, la experiencia y la exploración.

3. Los programas de interpretación y presentación deben identificar y analizar su público. Todos los esfuerzos se deben realizar para comunicar el valor del sitio patrimonial y su significado a todos los públicos.

4. Debe tenerse en cuenta la diversidad de idiomas de los visitantes y las comunidades asociadas en la infraestructura interpretativa.

5. Las actividades de interpretación y presentación deben ser físicamente accesibles para el público, en toda su variedad.

6. En los casos en los que el acceso físico al sitio sea restringido por motivos como cuestiones de conservación, sensibilidades culturales, reutilización o límites impuestos por la seguridad, la interpretación y presentación deben garantizarse en otro lugar.

Principio 2: Fuentes de información

La interpretación y presentación se debe basar en evidencias obtenidas a partir de métodos científicos aceptados así como a través de las tradiciones culturales vivas.

1. La interpretación debe mostrar un abanico de la información existente, oral y escrita, basada en evidencias materiales, tradiciones y significados atribuidos al sitio patrimonial. Las fuentes de información se deben documentar, archivar y hacer accesibles al público.

2. La interpretación tiene que basarse en investigaciones bien documentadas de tipo multidisciplinar del sitio patrimonial y su entorno. También debe reconocer que la interpretación significativa incluye necesariamente la reflexión sobre hipótesis históricas alternativas, tradiciones e historias locales.

3. En sitios patrimoniales donde la tradición oral o los recuerdos de personajes históricos sean una importante fuente de información sobre el sitio, los programas interpretativos deben incorporar estos testimonios orales, bien sea de forma indirecta, a través de las facilidades de los equipos y servicios interpretativos, o directa, a través de la participación activa de miembros de la comunidad local, así como de los intérpretes del sitio.

4. Las reconstrucciones visuales, ya sean realizadas por artistas y arquitectos o diseñadas mediante ordenador, se deben basar en un análisis detallado y sistemático de los datos medioambientales, arqueológicos, arquitectónicos e históricos, incluyendo el estudio de las fuentes escritas, orales e iconográficas, así como de la fotografía. Las fuentes de información en las que se basen tales reproducciones deben documentarse de forma clara y es preciso facilitar reconstrucciones alternativas, cuando esto sea posible, basadas en las mismas evidencias, para su comparación.

5. Los programas y actividades de interpretación y presentación se deben también documentar y archivar para futuras reflexiones y referencias.

Principio 3: Contexto y entorno

La interpretación y presentación del patrimonio cultural se deben realizar en relación con su entorno y contexto social, cultural e histórico más amplio.

1. La interpretación debe explorar la importancia de un sitio en sus múltiples facetas y contextos, histórico, político, espiritual y artístico. Debe considerar todos los aspectos de importancia y los valores culturales, sociales y medioambientales del sitio.

2. La interpretación pública de un sitio de patrimonio cultural debe distinguir y datar claramente las fases sucesivas e influencias en su evolución. Se debe respetar la aportación de todos los periodos a la relevancia del sitio.

3. La interpretación también tiene que tener en cuenta a todos los grupos que han contribuido a la importancia histórica y cultural del sitio patrimonial.

4. El paisaje circundante, el ambiente natural y la localización geográfica son partes integrantes de la relevancia histórica y cultural de un sitio y, como tales, deben ser consideradas en su interpretación.

5. Los elementos intangibles de un sitio patrimonial tales como las tradiciones culturales y espirituales, la historia, la música, la danza, el teatro, la literatura, las artes visuales, las costumbres locales y el legado culinario se deben considerar en su interpretación.

6. La relevancia transcultural de los sitios de patrimonio cultural, así como la gama de perspectivas sobre los mismos en investigaciones, documentación histórica y tradiciones vivas, deben tomarse en cuenta en la formulación de programas interpretativos.

Principio 4: Autenticidad

La interpretación y presentación de los sitios de patrimonio cultural deben respetar los principios básicos de autenticidad siguiendo el espíritu del documento Nara (1994).

1. La autenticidad es una cuestión relacionada con las comunidades humanas así como con sus evidencias materiales. El diseño de los programas de interpretación debe respetar las funciones sociales tradicionales del lugar, las prácticas culturales y la dignidad de los residentes locales y comunidades asociadas.

2. La interpretación y presentación deben contribuir a la conservación de la autenticidad de un sitio patrimonial dando a conocer su importancia sin un impacto adverso en sus valores culturales o alterando irreversiblemente su estructura.

3. Todas las infraestructuras interpretativas visibles (tales como puntos de información, senderos y paneles de información) deben ser sensibles al carácter, situación y relevancia cultural y natural del lugar, además de ser fácilmente identificables.

4. Los conciertos, las teatralizaciones y otros programas interpretativos en el sitio se deben planificar cuidadosamente para proteger la relevancia y los alrededores del lugar y minimizar las molestias a los residentes locales.

Principio 5: Sostenibilidad

El plan de interpretación para un sitio patrimonial debe ser sensible a su entorno natural y cultural y tener entre sus metas la sostenibilidad social, financiera y medioambiental.

1. El desarrollo y la puesta en marcha de programas de interpretación y presentación deben ser una parte integrante del proceso general de planificación, presupuesto y gestión de sitios de patrimonio cultural.

2. En los estudios de valoración del impacto sobre el patrimonio se debe considerar el efecto potencial de las infraestructuras interpretativas y el número de visitantes en relación con el valor cultural, las características físicas, la integridad y el entorno natural del sitio.

3. La interpretación y presentación deben proporcionar un amplio espectro de objetivos de conservación, educacionales y culturales. El éxito de un programa interpretativo no se puede evaluar solamente sobre la base del número de visitantes o una media de los mismos.

4. La interpretación y presentación deben formar parte integral del proceso de conservación, destacando la preocupación del público por problemas específicos de conservación encontrados en el sitio y explicando los esfuerzos que se han realizado para proteger la integridad física y la autenticidad del sitio.

5. Cualquier elemento técnico o tecnológico seleccionado para ser una parte permanente de la infraestructura interpretativa del sitio se debe diseñar y construir de modo que asegure un mantenimiento efectivo y regular.

6. Los programas interpretativos tienen que aportar beneficios equitativos y sostenibles a todos los agentes relacionados a través de la educación, la formación y la creación de empleo en los programas de interpretación de sitios patrimoniales.

Principio 6: Participación e inclusión

La interpretación y presentación del patrimonio cultural tienen que ser el resultado de una colaboración eficaz entre los profesionales del patrimonio, la comunidad local asociada, así como todos los agentes implicados.

1. En la formulación de los programas de interpretación y presentación se debe integrar la experiencia multidisciplinar de especialistas, miembros de la comunidad local, expertos en conservación, autoridades gubernamentales, intérpretes y gestores del sitio patrimonial, operadores turísticos y otros profesionales.

2. Los derechos tradicionales, las responsabilidades y los intereses de los propietarios y comunidades asociadas deberán ser tomados en cuenta y respetados en el proceso de la elaboración de los programas de interpretación y presentación de los sitios del patrimonio cultural.

3. Los proyectos de ampliación o revisión de los programas de interpretación y presentación del patrimonio deben estar abiertos a la opinión e implicación del público. Cada uno tiene el derecho y la responsabilidad de dar a conocer sus opiniones y perspectivas.

4. Debido a la importancia de la propiedad intelectual y los derechos culturales tradicionales en el proceso de interpretación y el uso de diferentes medios (tales como presentaciones multimedia in situ, media digital y materiales impresos), la propiedad legal y el derecho de uso de las imágenes, los textos y otros materiales interpretativos se debe discutir, aclarar y consensuar en el proceso de planificación.

Principio 7: Investigación, formación y evaluación

La interpretación de los sitios patrimoniales es una empresa progresiva y evolutiva de comprensión y explicación que requiere de actividades continuas de investigación, formación y evaluación.

1. La interpretación de un sitio patrimonial no se debe considerar finalizada con la puesta en funcionamiento de un equipamiento y servicios de interpretación específicos. Es importante continuar investigando para ampliar la comprensión y la apreciación de la relevancia del sitio patrimonial. La revisión continua debería ser una actividad básica en todos los programas de interpretación de patrimonio.

2. El programa interpretativo y la infraestructura se deben diseñar y construir de un modo en el que se facilite la revisión y/o ampliación de contenidos.

3. Es preciso realizar un control permanente y una evaluación continua de los programas de interpretación y presentación y su impacto físico en un sitio sobre la base de un análisis científico y las reacciones del público. En este proceso de evaluación continua tienen que implicarse tanto los visitantes y los miembros de las comunidades asociadas como los profesionales de patrimonio.

4. Cada programa de interpretación y presentación se debe considerar como un recurso educativo para personas de todas las edades. Su diseño debe tener en cuenta que se puede utilizar en programas escolares, en programas de educación no formal y de formación continua, así como en medios de comunicación y de información (incluyendo Internet), en actividades especiales, eventos y en programas puntuales de voluntariado.

5. Un objetivo fundamental es la formación de profesionales cualificados en áreas especializadas de la interpretación y presentación de patrimonio tales como creación de contenidos, gestión, tecnología, guías y educación. Además, los programas académicos básicos en materia de conservación deberían incluir módulos de formación sobre interpretación y presentación del patrimonio.

6. Los programas de formación y cursos sobre el sitio se deben desarrollar con el objetivo de perfeccionar al personal encargado de la gestión del sitio y de su interpretación, así como a las comunidades asociadas y locales, de manera continua, con el fin de consolidar los progresos y las mejoras realizadas.

7. La cooperación internacional y el intercambio de experiencias son esenciales para desarrollar y mantener métodos y técnicas de interpretación estandarizadas. Con ese fin, se deben promover la organización de congresos internacionales, talleres e intercambios de profesionales, así como encuentros nacionales y regionales. Todo ello permitirá ofrecer la oportunidad de compartir información de forma regular sobre la diversidad de aproximaciones y experiencias de interpretación en diversas regiones y culturas del mundo.

8.2. Recursos o estrategias de difusión del patrimonio cultural

Hay diferentes recursos o estrategias de difusión del patrimonio cultural. Recientemente se ha desarrollado una serie de ellas que completan las tradicionales, tales como los museos, la visita a los monumentos, etc., que han sido sintetizados por Francisca Hernández (Hernández, 2002):

8.2.1. La presentación in situ

Se trata de adoptar medidas encaminadas a la investigación, conservación y presentación en su contexto original del patrimonio y se orienta usualmente a satisfacer las expectativas de un público que busca compaginar el tiempo de ocio con el disfrute de la cultura. En esta presentación juega un papel muy importante la integración y estudio del entorno, especialmente cuando permite una mejor comprensión del patrimonio. Los expertos plantean que, dado que es imposible presentar in situ todo el patrimonio, se debe hacer una buena elección del sitio patrimonial a presentar teniendo en cuenta varios criterios: grado de conservación, valores, situación, significado; y debe contarse con los medios humanos y económicos adecuados para llevar a cabo el proyecto. Existen diferentes posibilidades para esta presentación:

8.2.1.1. Sitios arqueológicos

Responden a la presentación in situ de yacimientos arqueológicos. Esta presentación debe hacerse no como resultado de planteamientos de instrumentalización y mercantilización del patrimonio, sino de una decisión tomada desde el criterio de la tutela y la garantía absoluta de la conservación del yacimiento. Actualmente, asistimos a una relectura de la ruina como un legado patrimonial *duro* en cuanto a la supuesta dificultad del público para comprenderla y se impone el criterio de presentarla de forma que su lectura sea más *sencilla,* prefiriéndose las recreaciones, restituciones y la creación de complejas instalaciones, que hacen perder a esas mismas ruinas buena parte de sus valores. Asimismo, esa tendencia a *facilitar* la lectura de los yacimientos arqueológicos lleva, en muchos casos, a su *parquetematización*.

8.2.1.2. Parques arqueológicos

Esa imposición de la idea del *parque* al yacimiento arqueológico ha favorecido la proliferación de los llamados parques arqueológicos. El parque arqueológico puede concebirse como un área arqueológica de protección integral, pero la realidad es que mayoritariamente se impone el criterio de entenderlo como algo más amplio, ligado al territorio y que incluye una serie de servicios que intentan hacer más *agradable* (y rentable en términos económicos) la visita.

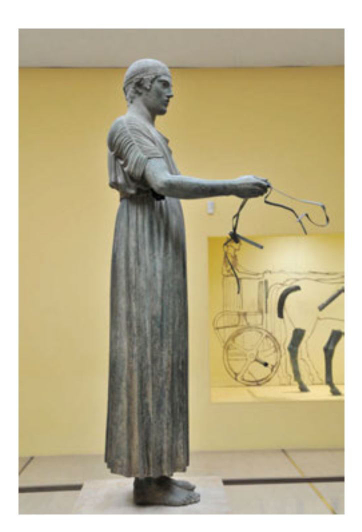




FIGURA 15. A la izquierda: figura del Auriga en el museo de Delfos; a la derecha: vitrina complementaria en la que se exponen las restantes piezas de la obra y se reproduce el posible aspecto original del conjunto. Un magnífico ejemplo de presentación en el museo de un sitio arqueológico. Fotografías: Pablo Herrero Lombardía.

8.2.2. El centro de interpretación

Partiendo de la definición de interpretación propuesta por ICOMOS, y que acabamos de recordar

> Todas las actividades potenciales realizadas para incrementar la concienciación pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural. En este sentido se incluyen las publicaciones impresas y electrónicas, las conferencias, las instalaciones sobre el sitio, los programas educativos, las actividades comunitarias, así como la investigación, los programas de formación y los sistemas y métodos de evaluación permanente del proceso de interpretación en sí mismo

El centro de interpretación debe servir a esos fines y concretamente a un sitio o bienes patrimoniales concretos. Por lo tanto, se diferencia del museo tradicional en que su objetivo fundamental es acercar a un público amplio un sitio patrimonial determinado o unos bienes patrimoniales de cualquier tipo, pero determinados, informando a los visitantes sobre su historia y facilitándole la interpretación de sus valores. El museo gira alrededor del objeto y la colección, y el centro de interpretación se centra en el sitio concreto y se articula alrededor de un mensaje sobre el mismo.

8.2.3. Los lugares alternativos o arqueositios

Se vinculan a la arqueología experimental y la etnoarqueología. La arqueología experimental es el estudio científico orientado a conocer los procesos culturales de las sociedades del pasado y que intenta verificar hipótesis relativas a aspectos técnicos, funcionales, económicos o a la formación de un depósito arqueológico; y la etnoarqueología estudia los patrones de comportamiento de las sociedades vivas y su cultura natural, ayudando a interpretar, utilizando la analogía, los registros arqueológicos de las sociedades del pasado.

Los arqueositios se conciben como presentaciones o museos al aire libre basados en reconstrucciones, que muchas veces se acompañan de animaciones a través de demostraciones activas o pasivas y que se utilizan para explicar las investigaciones científicas de los arqueólogos al público en general.

Dentro de este campo, también deben incluirse las primeras experiencias de los workshops, talleres o aulas de patrimonio, que incluyen actividades para instruir y divertir a los visitantes, tales como narración de historias y otras actividades. La finalidad de las réplicas de estos lugares es tanto proteger originales en riesgo de desaparición, como la utilidad didáctica.

8.3. El valor pedagógico del patrimonio cultural y la educación para su uso y disfrute

La enorme riqueza del patrimonio está amenazada en todo el mundo, como hemos ido comentando a lo largo de los temas anteriores. Pero también hay razones culturales, económicas y sociales que justifican el esfuerzo de su conservación.

Aunque en España esta materia ni siquiera se ha planteado en las diferentes reformas de nuestro sistema educativo, en todos los documentos emitidos por el Consejo de Europa, se destaca esa importancia de la pedagogía, la formación y la sensibilización de la población europea en este campo.

En esos mismos documentos, se reconoce también que el patrimonio cultural tiene un valor educativo de primer orden, ya que nos permite entender y explicar la evolución de las creaciones artísticas, como afirma Francisca Hernández (Hernández, 2002), pero también, a mi entender, su valor pedagógico es infinitamente más importante y va mucho más allá dada su capacidad de permitirnos comprender nuestro pasado, identificarnos con nuestra comunidad, con el resto de Europa y de la Humanidad y porque facilita la aceptación y la comprensión de la diversidad cultural que, recordemos, es el sustento de la nueva ética que propone la UNESCO a partir de la *Carta sobre la Diversidad Cultural*, de la que ya hemos hablado.

El valor del patrimonio como instrumento necesario e imprescindible para la comprensión y difusión de esa nueva ética mundial, lo convierte en una herramienta estratégica indispensable para el futuro de la Humanidad, junto con su valor determinante como soporte de los programas de progreso sostenible, que también hemos revisado.

8.3.1. La sensibilización o educación patrimonial en los documentos del Consejo de Europa

La *II Conferencia Europea de Ministros responsables del Patrimonio Arquitectónico,* Granada, 1985, en su Resolución número 2 relativa a la promoción del patrimonio arquitectónico en la vida sociocultural, como factor de calidad de vida, contiene un apartado que trata de la necesidad de promover la sensibilización y el acceso del público a su patrimonio fomentando el conocimiento y la comprensión del patrimonio cultural mediante programas educativos en el medio escolar y extraescolar.

En la *IV Conferencia de Ministros responsables del Patrimonio Cultural,* celebrada en Helsinki en 1996, se subraya de nuevo la importancia creciente de la pedagogía del patrimonio y, más concretamente, la creación de redes de información

que ayudarán al conocimiento del patrimonio cultural por el gran público. Además, se reconoce que corresponde al Consejo de Europa promover, a partir de proyectos ya experimentados (como las Jornadas Europeas del Patrimonio, los Itinerarios Culturales Europeos o las Clases Europeas del Patrimonio), actuaciones pedagógicas dirigidas a sensibilizar, por una parte, al ciudadano sobre la protección del entorno, por otra, a los turistas sobre el respeto a las culturas locales y, finalmente, a los jóvenes en cuanto a los valores del patrimonio cultural de Europa.

El Consejo de Europa definió en 1998 en la Resolución sobre la C*onservación integrada de los Conjuntos Históricos compuestos de bienes inmuebles y bienes muebles,* la pedagogía del patrimonio como

> Una forma de educación que, basándose en el patrimonio cultural, trata de integrar los diferentes métodos activos de la enseñanza asumiendo la liberación de disciplinas y fomentando la estrecha colaboración entre educación y cultura a través de las diferentes formas de comunicación y expresión.

El Consejo de Europa reconoce la especial utilidad de una serie de recursos desarrollados mediante su iniciativa, como las *Clases Europeas del Patrimonio,* destinadas a los escolares, las *Jornadas Europeas del Patrimonio,* celebradas en toda Europa un fin de semana de septiembre con la intención de concienciar al ciudadano de los valores del patrimonio común, y los *Itinerarios Culturales* que intentan mejorar la calidad del ocio y ayudar a tomar conciencia de la identidad común.

Las Clases Europeas del Patrimonio (Grappin, 2000) son una experiencia pedagógica nacida el año 1982, incluida como proyecto educativo del Consejo de Europa, con la idea de permitir a los jóvenes descubrir las riquezas de su entorno, los testimonios históricos y artísticos que se han desarrollado y la vida que lo anima en el presente. El propósito principal de este proyecto es la educación en la tolerancia, el civismo y la integración social de la juventud europea a partir del reconocimiento de su patrimonio común, poniendo especial énfasis en el de ámbito local y alejándose de la idea de patrimonio como algo exclusivamente monumental. Se celebran durante el curso escolar, pero en marco extraescolar, facilitando que los estudiantes conozcan el patrimonio sobre el terreno y perciban su dimensión europea. Además, y revisando estas experiencias, Grappin afirma que la pedagogía del patrimonio contribuye a favorecer una mentalidad creativa, un pensamiento original y crítico, pasando de la emoción a la creación, de la observación a la reflexión y asunción de responsabilidades y que esta educación patrimonial favorece la integración por parte de los estudiantes de los valores de tolerancia, convivencia pacífica e integración social.

8.4. Nuevas tecnologías aplicadas a la difusión del patrimonio cultural

Aparte, o como complemento, de la presentación in situ y del contacto directo con el monumento, existen otros medios de difusión del patrimonio, que permiten asimismo educar en su tutela, ayudar a su investigación, conservación, interpretación o difusión.

Las publicaciones de carácter científico y divulgativo, o de la prensa, tienen gran importancia tanto en la educación como en la difusión de los valores del patrimonio. Informan sobre ese valor, aportan datos necesarios para su comprensión e introducen los valores del respeto por el mismo, informando sobre su deterioro o destrucción y generando, en ocasiones, polémicas que contribuyen a la conservación de nuestro patrimonio. Es responsabilidad muy importante de los científicos y especialistas su compromiso con esa necesaria difusión y las llamadas nuevas tecnologías han abierto nuevas y muy importantes posibilidades en ese campo. Permiten incorporar información en forma de textos e imágenes, así como sonidos (entre ellos el uso de la música para enfatizar el mensaje o los valores presentados); permiten lecturas de diversos niveles para diferentes tipos de público. Además, ofrecen la ventaja de la interactividad, que facilita el acceso libre y el manejo con una independencia relativa de la información, dejando en ocasiones al público una cierta capacidad de selección de esa información, aunque lo común es que ese mensaje predeterminado sea excesivamente rígido y deje poco margen a esa libertad y en los lugares patrimoniales lo usual es que los documentales y presentaciones adopten un formato unidireccional y repitan sistemáticamente pequeñas presentaciones o restituciones con un mensaje cerrado.

Otro aspecto muy importante es el de la difusión de la investigación, que acerca a un público muy amplio el trabajo de los investigadores apoyado en estas tecnologías. Las *restituciones virtuales* tienen un gran valor para comprender la evolución de los monumentos, o para recoger los trabajos de restauración de un bien. Suponen un apoyo fundamental en la presentación e interpretación del patrimonio cultural, pero, como he analizado en otra ocasión (García, 2008), el peso de la imagen es tan determinante en la fijación de una determinada imagen del bien en la memoria colectiva, que debe someterse a un control de veracidad y rigor científico toda esa información que se pone a disposición del público, desde diversos medios, y, además, es necesario educarlo para que sea receptor crítico de esa información y contraste sus contenidos y sus fuentes.

Las nuevas tecnologías son muy útiles, pero siempre deben someterse a los principios de rigor, veracidad y servir a la tutela patrimonial.

Bibliografía

CALAF, R., *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de casos*, Gijón, 2009.

CALAF, R. y FONTAL, O., *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*, Gijón, 2004.

FONTAL, O., *La educación patrimonial Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet,* Gijón, 2003.

GARCÍA, M.ª P., «Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental», *Papeles del Partal*, n.º 2, Valencia, 2004, pp. 45-83.

GRAPPIN, S., «Du patrimoine local aux classes européennes du patrimoine », *Treballs d'Arqueologia*, n.º 6, 2000, pp. 6-13.

HERNÁNDEZ, F., El patrimonio cultural: la memoria recuperada, Gijón, 2002.

MARTÍN, M., «Reflexiones en torno a la difusión del Patrimonio Histórico», en: MARTÍN, M. y RODRÍGUEZ, J. (coords.), *La difusión del patrimonio histórico*, Sevilla, 1996.

Documentos

Carta para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural de 2008. Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/interpretation_sp.pdf

Bibliografía básica

BÁEZ, F., *Historia Universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, 2004.

BÁEZ, F., *El saqueo cultural de América latina: de la conquista a la globalización,* Barcelona, 2009.

BALLART, J., *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*, Barcelona, 1997.

BLANC, A., *El patrimonio común de la humanidad: hacia un régimen jurídico internacional para su gestión*, Barcelona, 1992.

BENAVIDES, J., *Diccionario razonado de bienes culturales. España,* Sevilla, 1999.

BORRÁS, G., «El papel del historiador del arte en la conservación y restauración de monumentos y obras artísticas», *Artigrama*, n.º 6-7, 1989-1990, pp. 7-12.

BÓVEDA, M.ª del M. (coord.), *Gestión Patrimonial y Desarrollo Social, Santiago de Compostela,* 2000.

CALAF, R., *Didáctica del patrimonio. Epistemología, metodología y estudio de casos*, Gijón, 2009.

CUCHE, D., *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, 1999.

FONTAL, O., *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet,* Gijón, 2003.

GARCÍA, M.ª P., «El papel del historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Sevilla, 1998.

Humilde condición. La conservación de la autenticidad del patrimonio cultural, Gijón, 2009.

GARCÍA, M.ª V y SOTO, V., *Patrimonio Cultural,* Madrid, 2008.

CHOAY, F., *Alegoría del patrimonio* (1.ª ed., París, 1992), ed. Española, Barcelona, 2007.

GOMBRICH, E. H., *Breve historia de la cultura,* Barcelona, 2004.

HERNÁNDEZ, F., *El Patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, 2002.

HERNÁNDEZ, A., *Documentos para la historia de la restauración,* Zaragoza, 1999.

«Qué hace una chica como tú en un sitio como este? Algunas reflexiones acerca de la relación entre Historia del Arte y Patrimonio», *Artigrama*, n.º 15, 2000, pp. 543-564.

La clonación arquitectónica, Madrid, 2002.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL. *Proyecto inventario nacional del patrimonio cultural. plataforma conceptual*, 1997.

MARTÍN, M. y RODRÍGUEZ, J. (coords.), *La difusión del patrimonio histórico,* Sevilla, 1996.

MONTERROSO, J., *Protección y conservación del patrimonio. Principios teóricos,* Santiago de Compostela, 2001.

MORALES, A. J., *El patrimonio histórico-artístico. Conservación de bienes culturales,* Madrid, 1996.

«El historiador del arte ante la actual problemática del patrimonio cultural», *Historia del Arte y Bienes Culturales,* Sevilla, 1998.

JOKILEHTO, J. (comp.), *The World Heritage Li st Filling the Gaps an Action Plan for the Future/ La Li ste Du Patrim oine Mondial combler les lacunes.Un plan d´action pour le future*, París, 2005.

PACENSKY, G. y GANSLMAR, H., *Nefertiti quiere volver a casa. Los tesoros del Tercer Mundo en los museos de Europa*, Madrid, 1985.

PRATS, Ll., *Antropología y patrimonio*, Barcelona, 1997.

KONOPSKA, J. A. (ed.), L*a Protection des biens culturels en temps de guerre et de paix d'après les conventions internationales (multilatérales),* Ginebra, 1997.

SIRE, M.ª A., *La France du patrimoine. Les choix de la mémoire*, París, 1993.

TUGORES, F. y PLANAS, R., *Introducción al patrimonio cultural*, Gijón, 2006.

WAXMAN, S., *Saqueo. El arte de robar arte,* Madrid, 2011.

ZAMORA, F., «La gestión del patrimonio cultural en España: presente y futuro», *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, Boletín GC*, www.gestioncultural.org . (Consultado el 18 de abril de 2010).

Repertorios de textos y Documentos

Consejo de Europa. *El patrimonio cultural en el Consejo de Europa: textos, conceptos y concordancias*, 1999

Repertorio de textos internacionales del patrimonio cultural, (Cuadernos, XIV), Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Comares, Sevilla, 2004.

Textos Fundamentales del Consejo de Europa en materia de patrimonio cultural, Hispania Nostra, Madrid, 1999.

Carta de Atenas de 1931.Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/carta_de_atenas.pdf

Carta de Venecia de 1964. Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/VENECIA.pdf

Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico. Declaración de Amsterdam, 1975. Versión en PDF: http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/DECLARACION_DE_AMSTERDAM.pdf

Carta del ICOMOS Australia para los Sitios con Significación cultural, de 1999. Carta de Burra. Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf

Carta del Patrimonio Vernáculo construido. http://www.talactor.com/archivos/legint/1999_ICOMOS_CartaM%C3%A9jico2.pdf

Carta de Brasilia. Documento regional del Cono Sur sobre la autenticidad. Versión en PDF: http://www.tandil.gov.ar/cultura/patrimonio/pdf/Carta_de_Brasilia.pdf :Carta para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural de 2008. Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/interpretation_sp.pdf

Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, ICOMOS España: www.esicomos.org

Declaración de Xi'an sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales. Versión en PDF: http://www.international.icomos.org/charters/xian-declaration-sp.pdf

Documento de Nara sobre la autenticidad http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAesp.htm

Conclusiones del encuentro sobre el valor intangible del patrimonio. (Celebrado en Sevilla, los días 25, 26 y 27 de Octubre de 2001) http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/LIBRO_CRITERIOS/SEVILLA.htm

Lista de Patrimonio mundial en peligro, http://whc.unesco.org

Normas de Quito, 1967. http://www.international.icomos.org/charters/quito.htm

Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Webgrafía

Página oficial de ICOMOS: http://www.icomos.org

Página de ICOMOS-España: http://www.esicomos.org

Página del ICCROM (Centro Internacional para el Estudio, la Preservación y la Restauración del Patrimonio Cultural), en inglés y francés: http://www.iccrom.orgv

ÍNDICE